Orlando Figes

Los europeos

TRES VIDAS Y EL NACIMIENTO DE LA CULTURA COSMOPOLITA





Una obra deslumbrante que rastrea los orígenes de la cultura europea de todo el continente, por el aclamado historiador Orlando Figes, un «maestro de la narrativa histórica» (Financial Times).

El siglo XIX europeo, un momento de logros artísticos sin precedentes, fue la primera era de la globalización cultural, una época en que las comunicaciones masivas y los viajes en tren de alta velocidad reunieron a Europa, superando las barreras del nacionalismo y facilitando el surgimiento de un verdadero canon europeo de obras artísticas, musicales y literarias. Llegado 1900, se leían los mismos libros, se reproducían las mismas obras artísticas, se representaban las mismas óperas y se interpretaba la misma música en los hogares y se escuchaba en las salas de conciertos a lo largo de todo el continente.

Partiendo de una gran cantidad de documentos, cartas y otros materiales de archivo, el aclamado historiador Orlando Figes examina cómo fue posible esta unificación. En el centro del libro hay un triángulo amoroso conmovedor: Ivan Turgenev, el primer gran escritor ruso en convertirse en una celebridad europea, Pauline Viardot, de origen español, una de las cantantes de ópera más famosas del mundo, además de compositora y profesora de canto, y Louis Viardot, director de teatro, activista republicano y gran experto en arte (autor de las primeras guías de grandes museos del mundo, el Prado entre otros) y esposo de Pauline, por cuya carrera musical sacrificó parte de la suya.

Juntos, Turgenev y los Viardot estuvieron en el centro del intercambio cultural europeo: conocían o se cruzaban con Delacroix, Berlioz, Chopin, Brahms, Liszt, Schumann, Hugo, Flaubert, Dickens y Dostoyevski, entre muchas otras figuras destacadas.

Como observa Figes, casi todos los grandes avances de la civilización se han producido durante los períodos de mayor cosmo-

politismo, cuando las personas, las ideas y las creaciones artísticas circulan libremente entre las naciones. Vívido y perspicaz, *Los europeos* muestra cómo ese fermento cosmopolita fraguó tradiciones artísticas que llegaron a dominar la cultura mundial.



Orlando Figes

LOS EUROPEOS

Tres vidas y el nacimiento de la cultura cosmopolita

ePub r1.0

FLeCos 08.04.2022

Título original: *Los europeos*
Orlando Figes, 2020
Traducción: María Serrano

Editor digital: FLeCos
ePub base r2.1







Para mi hermana, Kate

Cuando las artes de todos los países, con sus cualidades locales, se hayan acostumbrado a los intercambios recíprocos, el carácter del arte se verá enriquecido en todas partes de modo incalculable, sin que cambie el peculiar genio de cada nación. De esta forma se formará una escuela europea en lugar de las sectas nacionales que aún dividen a la gran familia de los artistas; entonces, una escuela universal, familiarizada con el mundo, a la que nada humano será ajeno.

THÉOPHILE THORÉ,
«Des tendances de l'art au XIXe siècle» (1855)

El dinero ha emancipado al escritor, el dinero ha creado las letras modernas.

ÉMILE ZOLA,
«L'argent dans la littérature» (1880)

—*Eres algo muy parecido a un extranjero —dijo Gertrude.*

—*Muy parecido, es cierto. Supongo que sí. Pero ¿quién podría decir hasta qué punto? No hemos tenido nunca ocasión de dilucidar este asunto. Debes saber que hay gente así. Personas incapaces de decir con exactitud cuál es su país, o su religión, o su profesión.*

HENRY JAMES,
Los europeos (1878)

UNA NOTA SOBRE EL DINERO

En este libro he dado las cantidades monetarias en la divisa original, pero, en los casos en los que la comparación puede resultar de utilidad, he añadido entre paréntesis su equivalente en francos franceses. El franco francés era la moneda de uso más común en la Europa del siglo XIX, y era con ella como las personas que constituyen el centro de este libro gestionaban, por lo principal, sus asuntos.

Los tipos de cambio entre las divisas más importantes de Europa se mantuvieron relativamente estables durante la mayor parte del siglo XIX. Dependían de la cantidad de metal que contuviesen las monedas. El factor estabilizador clave era la libra británica, que seguía el patrón oro. Otras divisas fijaron un tipo de cambio estable con la libra británica pasando al patrón plata —así lo hicieron la mayoría de los estados alemanes y escandinavos— o al bimetálico (oro y plata) —como en el caso de Francia y Rusia—. A partir de la década de 1870, se fue imponiendo en Europa un desplazamiento general hacia la paridad con el oro.

En las décadas de mediados del siglo XIX, 100 francos franceses equivalían aproximadamente a:

4 libras esterlinas
25 rublos rusos de plata[1]
90 liras milanesas (austriacas)
19 scudi romanos
23 ducados napolitanos
38 florines austriacos
27 táleros prusianos
100 francos belgas

20 dólares estadounidenses

Como indicador de valor, la simple conversión monetaria puede resultar engañosa, porque no tiene en cuenta las diferencias existentes en el poder adquisitivo. En Reino Unido el coste de la vida era, en términos generales, más elevado que en el continente, aunque algunos artículos, como el algodón, eran más baratos debido a las ventajas de la industrialización y el imperio. Este mayor coste de vida también se reflejaba en salarios más altos. Las clases profesionales británicas ganaban significativamente más que sus homólogas del continente. En 1851, los honorarios de un juez del Tribunal de Apelación británico eran de 6000 libras (unos 150 000 francos), dos veces el salario anual de sus homólogos franceses. Un profesor de un *college* de Oxford tenía un salario base de 600 libras al año (unos 15 000 francos), más de lo que ganaba un profesor de la Sorbona (en torno a 12 000 francos anuales). A medida que se desciende en la escala social, la diferencia se va volviendo menos significativa. Una familia británica de «clase media» contaba por lo común con una renta anual de unas 200 libras (5000 francos) en la década de 1850, renta que, al menos, igualaría la gran mayoría de las familias burguesas de Francia, donde la dote seguía suponiendo un complemento de los ingresos familiares de forma más sustancial que en Reino Unido. Un mecánico o un ingeniero primerizo francés ganaban entre 3000 y 7000 francos al año. El salario anual de un trabajador urbano cualificado o de un oficinista podía estar entre 800 y 1500 francos. En este extremo de la escala social, los salarios británicos eran similares.

En el ámbito de las artes, los ingresos podían ser extremadamente variables. En términos económicos, los escritores, artistas y músicos que aparecen en este libro podían ubicarse, según la escala antes descrita, en cualquier posición entre el juez mejor pagado y el mecánico peor pagado. Unos pocos ejemplos bastan para ilustrar estas diferencias de renta. En la época más álgida de

su carrera, en la década de 1850, el pintor Ary Scheffer ingresaba entre 45 000 y 160 000 francos anuales; pero muchos otros artistas, por ejemplo, el protegido de Scheffer, Théodore Rousseau, ganaban menos de 5000 francos al año. Hasta 1854, los escritos de Victor Hugo le reportaban 20 000 francos anuales de media. George Sand e Iván Turguénev ganaban aproximadamente lo mismo, y el último recibía, además, una cantidad equivalente de dinero de las tierras que tenía en Rusia. Entre 1849 y 1853, el compositor Robert Schumann percibía, en promedio, unos 1600 táleros prusianos (6000 francos) anuales de sus composiciones, ingresos que complementaba con su salario como director musical en Düsseldorf, unos 750 táleros (cerca de 2800 francos) anuales.

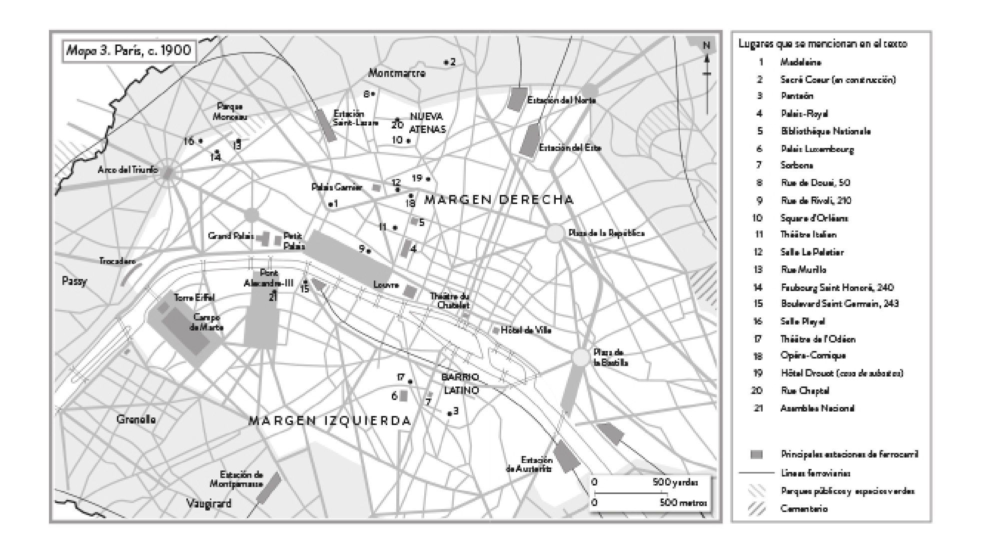
Es casi imposible traducir estas cifras a términos actuales. En el siglo XIX, el coste de los bienes y servicios era muy distinto. La mano de obra era mucho más barata (gratis, de hecho, en Rusia, para los terratenientes que tenían siervos); los alquileres también eran mucho menos onerosos; pero, en las ciudades, la comida era relativamente cara. Un apunte para ayudar a los lectores a hacerse una idea general sobre los valores monetarios de mediados del siglo XIX: un millón de francos era una gran fortuna, permitía adquirir bienes y servicios por un valor aproximado de 5 000 000 de libras (5 800 000 euros) de hoy; con 100 000 francos podía adquirirse un *château* con extensas tierras (como el que los Viardot compraron en Courtavenel), mientras que 10 000 francos, que hoy serían como 50 000 libras (60 000 euros), fue el precio que pagaron los Viardot por un órgano fabricado por el famoso organista Aristide Cavaillé-Coll en 1848.



Mapa 1. Europa a principios de la década de 1840

Líneas ferroviarias construidas entre 1820-1845
Líneas ferroviarias construidas entre 1845-1870
Principales teatros de ópera
Principales balnearios
Principales centros de vacaciones
Otros pueblos y ciudades

Mapa 2. Desarrollo de las vías ferroviarias en Europa, 1820-1870, y principales balnearios, centros vacacionales y teatros de ópera hacia 1914


Mapa 3. París, c. 1900
N
Montmartre
Parque Monceau
Estación Saint-Lazare
NUEVA ATENAS
Estación del Norte
Estación del Este
Arco del Triunfo
Palais Garnier
MARGEN DERECHA
Plaza de la República
Grand Palais
Petit Palais
Trocadero
Passy
Pont Alexandre-III
Louvre
Théâtre du Chatelet
Torre Eiffel
Campo de Marte
Hôtel de Ville
Plaza de la Bastilla
BARRIO LATINO
Grenelle
MARGEN IZQUIERDA
Estación de Austerlitz
Estación de Montparnasse
Vaugirard
0 500 yardas
0 500 metros
Lugares que se mencionan en el texto
1 Madeleine
2 Sacré Coeur (en construcción)
3 Panteón
4 Palais-Royal
5 Bibliothèque Nationale
6 Palais Luxembourg
7 Sorbona
8 Rue de Douai, 50
9 Rue de Rivoli, 210
10 Square d'Orléans
11 Théâtre Italien
12 Salle Le Peletier
13 Rue Murillo
14 Faubourg Saint Honoré, 240
15 Boulevard Saint Germain, 243
16 Salle Pleyel
17 Théâtre de l'Odéon
18 Opéra-Comique
19 Hôtel Drouot (casa de subastas)
20 Rue Chaptal
21 Asamblea Nacional
Principales estaciones de ferrocarril
Líneas ferroviarias
Parques públicos y espacios verdes
Cementerio

INTRODUCCIÓN

En su inaugural viaje a Bruselas, la primera locomotora de vapor partió de la Gare Saint-Lazare a las siete y media de una soleada mañana de sábado, el 13 de junio de 1846. A continuación, la siguieron otras dos locomotoras, entre los aplausos de la multitud y la música de una banda que acompañaba su partida. Cada uno de los tres trenes estaba formado por veinte vagones abiertos, adornados con los colores de las tricolores francesa y belga. Sus mil quinientos pasajeros habían sido invitados por el barón James de Rothschild para celebrar la apertura de la línea de ferrocarril París-Bruselas, que su compañía, Chemins de Fer du Nord, había completado hacía poco con la construcción del tramo que unía la capital francesa con Lille.

No era el primer ferrocarril internacional. Tres años antes, en 1843, los belgas habían abierto una línea entre Amberes y Colonia, ciudad de Renania Prusiana. Pero la línea París-Bruselas tenía una importancia especial porque abría una conexión de alta velocidad entre Francia y los Países Bajos, Reino Unido (a través de Ostende o de Dunkerque) y los territorios de habla alemana. La prensa francesa anunció la inauguración del nuevo ferrocarril como el inicio de una unificación europea bajo el dominio cultural de Francia. «Invitar a los extranjeros a que contemplen nuestro arte, nuestras instituciones y todo aquello que nos hace grandes es la forma más segura de mantener la buena opinión de Europa sobre nuestro país», argumentó la comisión encargada de aprobar la construcción de la línea a Lille.[1]

En el primer tren viajaban los dignatarios oficiales: los duques de Nemours y Montpensier —hijos del rey de Francia—, acompañados de algunos ministros franceses y belgas, jefes de policía y diversas celebridades, entre ellas los escritores Alexandre Dumas, Victor Hugo y Théophile Gautier y el pintor Jean-Auguste-Dominique Ingres. Viajando desde París a la inaudita velocidad de treinta kilómetros por hora, esta avanzadilla llegó a Lille en medio del calor sofocante de la tarde. Con el cabello alborotado por el viento y tan cubierto de polvo como su elegante ropa después del viaje al descubierto, los viajeros se apearon en una estación provisional situada en el exterior de la muralla medieval, donde fueron recibidos por los dirigentes de la ciudad, el arzobispo de Cambrai y una guardia montada de honor que portaba banderas francesas y belgas. La banda militar tocó ambos himnos nacionales y, después, los dignatarios recorrieron en procesión las calles engalanadas, donde se había congregado una multitud de tal calibre que la Guardia Nacional se vio en apuros para mantener el orden. Había ladrones por todas partes, se produjeron escenas de caos cuando se acabó la bebida y saltó la alarma a causa de un incendio en el Palacio de Justicia.[2]

Los festejos dieron comienzo con un magnífico banquete para dos mil personas ofrecido por Rothschild, en una enorme carpa situada en la ubicación de la futura estación de tren, en construcción dentro de la muralla en aquel momento. Sesenta cocineros y cuatrocientos camareros sirvieron generosas raciones de salmón escalfado con bechamel, jamón ahumado con frutas, codornices *au gratin*, perdices *à la régence*, crema de alubias, quesos, postres y vinos franceses. Después comenzaron los brindis «¡Por la unidad de Francia y Bélgica!», «¡Por la paz internacional!». Rothschild pronunció un sincero discurso sobre cómo el ferrocarril uniría a las naciones europeas.[3]

Al anochecer se celebró un concierto para varios pianos en la explanada, donde Berlioz dirigió una primera interpretación de

su *Grande symphonie funèbre et triomphale* con cuatrocientos músicos de las guarniciones locales. Los organizadores habían insistido en incorporar a la orquesta doce cañones para que dispararan al sonar los acordes finales de la «Apothéose». Pero, llegado el momento, no pudieron hacerlo porque se habían perdido los encendedores. Consiguieron prender dos de ellos con un puro, lo que provocó que las mechas chisporrotearan al aire, algo que algunos espectadores creyeron erróneamente que era intencionado.[4]

Berlioz había recibido el encargo de componer una cantata, *Le chant des chemins de fer*, sobre un texto del escritor Jules Janin que celebraba la paz y la fraternidad internacionales, unos ideales inspirados por el ferrocarril. La cantata, para solista tenor, orquesta y varios coros, se estrenó durante un banquete celebrado en el Hôtel de Ville, el ayuntamiento, después del concierto de la explanada. «La interpretación de la cantata contó con unas voces inusualmente impetuosas y frescas —contó Berlioz a su hermana Nanci—. Pero, mientras conversaba en la sala contigua con los duques de Nemours y Montpensier, que habían solicitado mi presencia, me robaron el sombrero y el texto de la cantata.»[5] La partitura fue recuperada, pero el sombrero no.

A las dos de la madrugada, el convoy continuó su viaje a Bruselas con los festejantes. Todos los habitantes de Cortrique, la primera ciudad belga, acudieron a la estación para recibir a aquellos extraordinarios trenes procedentes de Francia. En Gante se celebró un desfile militar y se dispararon salvas de cañón. En el último tramo de la ruta, a partir de Mechelen, los dos trenes delanteros avanzaron en paralelo, e hicieron su entrada en la estación de Bruselas al mismo tiempo, entre los vítores de la multitud allí reunida. Los príncipes franceses fueron recibidos en el andén por el rey belga, Leopoldo, y su esposa francesa, Luisa María de Orléans, hermana mayor de los príncipes. Se celebró un banquete en el Grand Palace y un baile ofrecido por los Fe-

rrocarriles del Estado de Bélgica, en la recién inaugurada Gare du Nord. La estación se transformó en un salón de baile, se instaló un suelo de madera sobre las vías, se colgaron unas lámparas de araña del techo de vidrio y se importaron vagones enteros de tulipanes desde Holanda. «Jamás se ha visto un baile tan magnífico como este», declaró el corresponsal de *Le National*.[6]

A la mañana siguiente, a primera hora, los visitantes franceses iniciaron el regreso a París. Recorrieron los 330 kilómetros en solo doce horas, una cuarta parte del tiempo que llevaba por lo habitual el viaje en diligencia, el medio de transporte más rápido antes de la aparición del ferrocarril.

Muy pronto, hubo ferrocarriles atravesando las fronteras nacionales por todas partes. Se había iniciado una nueva era para la cultura europea. Tanto los artistas como sus obras podrían moverse por el continente con mucha más facilidad. Berlioz recorrería la línea París-Bruselas de camino a Rusia para su gira de conciertos de 1847 (en aquel momento solo pudo llegar en tren hasta Berlín, pero en su segunda gira por Rusia, veinte años después, fue en tren desde París hasta San Petersburgo). A partir de aquellas décadas, orquestas y coros, compañías de ópera y teatro, exposiciones itinerantes de obras de arte y escritores en giras de lecturas se valdrían del ferrocarril. La formidable envergadura de muchas empresas artísticas, cuyo desplazamiento habría hecho necesario un número increíble de caballos y carruajes, podía manejarse con relativamente poco esfuerzo al emplear máquinas de vapor. Se abriría un mercado internacional para las reproducciones baratas de cuadros, libros y partituras. Daría comienzo la era moderna de los viajes por el extranjero, lo que permitiría a un número considerable de europeos reconocer sus rasgos comunes. Les permitió descubrir, en estas obras de arte, su propia «europeidad», los valores e ideales que compartían con otros pueblos de Europa, por encima de su nacionalidad particular.

El modo en que se fue creando esta «cultura europea» es el tema de este libro. Se propone explicar cómo llegó a suceder que, en torno a 1900, en todo el continente se estuvieran leyendo los mismos libros, haciendo reproducciones de los mismos cuadros, tocando la misma música en los hogares o escuchándola en las salas de conciertos e interpretando las mismas óperas en todos los teatros más importantes de Europa. En resumen, se propone explicar cómo se estableció el canon europeo —que constituye la base de la alta cultura actual, no solo en Europa, sino en todas aquellas partes del mundo en las que hubo asentamientos europeos— durante la era del ferrocarril. En el continente, había existido una cultura internacional entre las élites al menos desde el Renacimiento. Esta se erigía sobre la base del cristianismo, la literatura clásica, la filosofía y el estudio, y se había extendido por las cortes, academias y ciudades de Europa. Pero no fue hasta el siglo XIX que pudo desarrollarse una cultura de masas relativamente integrada en todo el continente.

Los europeos es una historia internacional; se contempla Europa como un todo, no de forma seccionada por estados nacionales o zonas geográficas, como se hace en la mayoría de los retratos históricos, que se centran fundamentalmente en el papel que ha desempeñado la cultura en los movimientos nacionalistas y los proyectos de construcción nacional del siglo XIX, y no en el de las artes como fuerza de unión entre las distintas naciones. Mi objetivo es abordar Europa como un espacio de transferencias culturales, de traducciones e intercambios a través de las fronteras nacionales, a partir de los cuales surgiría una «cultura europea», una síntesis internacional de formas, ideas y estilos artísticos, que distinguiría a Europa del resto del mundo.[7] Tal como dijo Kenneth Clark, casi todos los grandes avances de la civilización —y, sin duda, los brillantes logros de la cultura europea del siglo XIX lo fueron— se han producido durante los periodos de mayor internacionalismo, cuando las personas, las ideas y las

creaciones artísticas han circulado libremente entre las naciones. [8]

En muchos sentidos, este libro constituye una exploración de la era del ferrocarril como primer periodo de la globalización cultural, pues, en términos prácticos, esto es lo que representa la creación del mercado europeo de las artes durante el siglo XIX. Desde el principio, este proceso tuvo muchos opositores —los nacionalistas, obviamente, que temían que el flujo internacional del tráfico cultural socavara la cultura y originalidad distintivas de su nación—, pero nadie pudo frenarlo. Más allá de la capacidad de control político de cualquier Estado nación, las grandes transformaciones tecnológicas y económicas del siglo XIX (la revolución de la comunicación de masas y del transporte, la invención de la impresión litográfica y la fotografía, el auge del sistema de libre mercado…) fueron las fuerzas motrices que subyacieron tras la creación de una «cultura europea», un espacio supranacional de circulación de las ideas y las obras de arte que se expandía por todo el continente.

En el núcleo del libro reside la nueva relación entre cultura y capitalismo que se desarrolló durante el siglo XIX. Se ocupa tanto de la economía de la cultura (las tecnologías de producción, la gestión empresarial, el marketing, la publicidad, las redes sociales, la cuestión de la lucha contra la piratería) como de las obras en sí mismas. Mi atención se centra aquí en las formas de arte que quedaron inmersas en mayor medida en el sistema capitalista por su reproducción mercantil (que es la principal fuente de beneficios en la literatura, la música y la pintura) o porque, una vez se perdieron las ayudas estatales, empezaron a funcionar como negocios (por ejemplo, la ópera). La escultura y las grandes obras públicas tienen menor importancia para mi tesis. Al final, lo que determinó este canon europeo fue el mercado, que decidió qué obras sobrevivirían y cuáles (en mucho mayor número) terminarían perdidas y olvidadas.

Tres personas están en el centro de este libro; el escritor Iván Turguénev (1818-1883), la cantante y compositora Pauline Viardot (1821-1910), con quien Turguénev mantuvo una prolongada e íntima relación, y su marido, Louis Viardot (1800-1883), crítico de arte, académico, editor, gestor teatral, activista republicano, periodista y traductor al francés de obras literarias escritas tanto en ruso como en español —en definitiva, Viardot fue todo aquello que no es el artista pero de lo que el artista depende—, que hoy ha quedado olvidado pero que en su momento tuvo gran importancia. Sus biografías se entretejen en este relato, que los sigue por toda Europa (entre los tres vivieron, en distintos momentos, en Francia, España, Rusia, Alemania y Reino Unido, y viajaron ampliamente por el resto del continente), se detiene en las personas que conocieron (casi todas las que tuvieron alguna importancia real en la escena cultural europea de entonces) e indaga en aquellos temas que los afectaron como artistas y promotores de las artes.

En sus distintas maneras, Turguénev y los Viardot fueron figuras del mundo de las artes que supieron adaptarse a los retos del mercado. Pauline había nacido en una familia de cantantes itinerantes y llevaba en la sangre el espíritu del emprendimiento comercial, también tenía una extraordinaria habilidad para la explotación de la nueva economía; como mujer, ejerció una independencia verdaderamente inusual para aquella época patriarcal. Durante los primeros años de su matrimonio, Louis actuó como su representante. El cargo de director del Théâtre Italien, uno de los teatros de ópera más importantes de Europa, le hizo aprender rápidamente a funcionar en un mercado libre, pero la visión que tenía de los negocios siempre estuvo moderada por su temperamento académico. En cuanto a Turguénev, había nacido en el seno de la aristocracia rusa, cuyos hijos debían ingresar a la función pública y vivir de las rentas. En sus inicios como escritor, no tenía cabeza para los negocios.

A través de sus contactos internacionales, Turguénev y los Viardot actuaron como importantes intermediarios culturales y fueron promotores de escritores, artistas y músicos de toda Europa, a quienes ayudaron a encontrar un mercado extranjero para sus obras. Los asistentes a los salones que organizaron en diversas épocas en París, Baden-Baden y Londres conformarían un quién es quién de las artes, la alta sociedad y la política europeas.

Esta cultura internacional desaparecería con el estallido de la Primera Guerra Mundial. Turguénev y los Viardot eran cosmopolitas, miembros de una élite cultural, capaces de vivir en cualquier parte del territorio europeo, siempre que esto no comprometiera sus principios democráticos, sin perder por otra parte ni un ápice de su nacionalidad. En la «civilización europea» encontraron su hogar. La famosa frase de Burke —«Ningún europeo puede ser enteramente un exiliado en ninguna parte de Europa»—,[9] parece hecha a su medida.

1

EUROPA EN 1843

Los ferrocarriles destruyen el espacio, y nos dejan únicamente el tiempo [...]. Hoy es posible viajar a Orleans en cuatro horas y media, y no se tarda más en llegar a Ruan. Imaginemos tan solo lo que ocurrirá cuando se completen las líneas a Bélgica y Alemania y queden conectadas con estas vías férreas. Siento como si las montañas y los bosques de todos los países fueran avanzando hacia París. En este momento, puedo, incluso, oler los tilos alemanes; los rompientes del mar del Norte ruedan contra mi puerta.

HEINRICH HEINE, 1843

A las ocho en punto de la tarde del 3 de noviembre de 1843, en San Petersburgo, el público de un abarrotado Teatro Bolshói aguardaba expectante a que se alzara el telón. El auditorio estaba completo para ver el debut en Rusia de la gran soprano Pauline Viardot, que interpretaba a Rosina en *El barbero de Sevilla*. Ocupando las butacas de las primeras filas de la platea, se encontraban los dignatarios de alto rango del Imperio ruso, todos ellos de frac y acompañados de sus esposas e hijas, vestidas en su mayoría de blanco, el color de la temporada. Tras ellos, los ministros, vestidos de gala, y oficiales de uniforme. No quedaba ni un asiento libre, ni en el anfiteatro ni en ninguno de los palcos privados de los cuatro pisos inferiores, en los que la nobleza se dejaba ver con todos sus diamantes centelleando a la luz de las lamparillas de aceite de la inmensa araña de cristal. En los asientos baratos del quinto piso, el más alto, situado por encima del nivel de la lámpara de araña, estudiantes, trabajadores y melómanos entregados se apretujaban en las bancadas y estiraban el cuello para ver el escenario. El auditorio bullía de excitación en el momento en que los espectadores rezagados ocupaban su sitio y daba comienzo la

obertura. La inminente aparición de la famosa intérprete junto a Giovanni Rubini y su compañía italiana de cantantes había sido el único tema de conversación en los salones de San Petersburgo desde hacía muchas semanas. La excitación de la prensa alcanzó tal paroxismo que un periódico quiso adelantarse publicando un artículo sobre la primera actuación de Viardot, descripciones de una encendida ovación incluidas, dos días antes de que esta tuviera lugar.[10]

La apariencia de Viardot-García, tal como entonces se la conocía, sorprendió a todo el mundo. Con su largo cuello, sus grandes ojos saltones y sus pesados párpados, tenía un aspecto inusualmente exótico, algunos dirían incluso que caballuno; pero su graciosa sonrisa, el brillo inteligente de sus ojos castaños y la expresividad de sus gestos, que reflejaban su carácter vivaz, dotaban a su rostro de un atractivo interés. «Espléndidamente fea» fue la descripción del conde Karl Nesselrode, ministro ruso de Asuntos Exteriores, tras asistir al debut en San Petersburgo. El poeta Heinrich Heine, famoso por su ingenio, consideró que era tan poco atractiva que llegaba a ser «casi hermosa».[11]

La clave de su presencia embrujadora sobre el escenario era la voz. Tenía una tremenda fuerza y un registro y una versatilidad extraordinarios.[2] No era suave o cristalina, hay quienes la consideraban gutural, pero estaba dotada de una potencia dramática, una intensidad emocional, que la hacía perfecta tanto para la interpretación trágica como para las canciones gitanas españolas que a menudo cantaba (Camille Saint-Saëns la comparó con el sabor de las «naranjas amargas»).[12] La impresión de Clara Schumann, que la vio cantar en París en agosto de 1843, fue que nunca había «escuchado una voz femenina como aquella».[13] Los rusos estuvieron de acuerdo: «Hemos escuchado a muchas cantantes de primera clase, pero ninguna nos ha dejado en tal modo abrumados —escribió un crítico sobre esa primera actuación en San Petersburgo—. El asombroso registro de su voz, su incom-

parable virtuosismo, su tonalidad mágica y argentina, esos pasajes que hasta el oído más entrenado tiene dificultades para seguir… No habíamos escuchado nada igual hasta ahora».[14] Cuando cayó el telón, el público aplaudió hasta que la hizo salir a saludar otras nueve veces. El teatro permaneció en pie, sin que nadie se dirigiera hacia las salidas, durante una hora entera.

El ruso era un público apasionado de la ópera. Mostraba un entusiasmo espontáneo que encantó a Viardot.[15] La segunda noche, el teatro estalló en vítores cuando, durante la escena de la lección de música del Acto II, cantó una conocida melodía rusa. Viardot había tomado clases de ruso para tener una buena dicción. Era una estrategia de ingenio escénico que empleaba a menudo para conquistar el corazón del público extranjero. El zar Nicolás quedó tan maravillado que lideró el exuberante aplauso, recibió a la cantante en el palco imperial y, a la mañana siguiente, le envió unos pendientes de diamantes, que Pauline apreció de inmediato.[16]

Con cada nueva actuación, los niveles de emoción alcanzaban nuevas cotas. La propia Viardot sentía que su voz mejoraba cada noche, a medida que interpretaba el repertorio de la temporada. A su debut con *El barbero de Sevilla* le siguieron actuaciones igualmente sensacionales con el *Otelo* de Rossini, *La sonnambula* de Bellini y *Lucia di Lammermoor* de Donizetti. Las arias se aplaudían con gritos de «¡Brava!». Al finalizar cada acto, la ovación del público obligaba a salir a saludar una docena de veces, la mayoría eran para Viardot. En la ovación final de *La sonnambula*, la hicieron salir quince veces solo a ella. La zarina, sentada en el palco lateral, junto al telón, lanzó una camelia que aterrizó a los pies de la prima donna. El gesto rompía la prohibición imperial de arrojar flores al escenario. A partir de la noche siguiente, después de cada aria cantada por Viardot, se lanzaron flores al escenario. Los floristas hicieron un gran negocio. Los fanáticos de la ópera adquirían todos los ramos disponibles; este nuevo ritual se con-

virtió en el tema de un vodevil de la época, *Bouquets*, de Vladimir Sologub.[17]

Tal era el alcance del furor ruso por la ópera italiana. Pocas más llegaban a oírse en San Petersburgo. La temporada 1843-1844 tuvo casi el doble de óperas italianas que rusas. Hasta Mijaíl Glinka, el «inventor de la ópera rusa», cuyas *Ruslan y Liudmilla* y *Una vida por el zar* habían llenado el Bolshói casi todas las noches durante los primeros meses de 1843, vio cómo sus obras quedaban relegadas a las representaciones de los domingos y, después, trasladadas a provincias a la llegada de la compañía de Rubini. De hecho, Glinka hacía tiempo que estaba acostumbrado al dominio de los italianos. A principios de la década de 1830 había vivido en Italia y no pudo evitar adaptar su música al estilo itálico de moda, lleno de alegres melodías y alardes de genialidad y virtuosismo. Su obra más «rusa», *Una vida por el zar* (1836), ciertamente «apestaba a italianismo», reconoció más tarde él mismo. [18]

Esta italomanía era relativamente nueva. Aunque durante el siglo XVIII la corte del zar había mantenido una ópera italiana en residencia, a partir de 1801 no hubo ninguna en Rusia, salvo en Odesa, ciudad portuaria del Mar Negro donde residían muchos habitantes de origen extranjero. En la temporada 1823-1824, el poeta exiliado Alexander Pushkin escuchó allí a una mediocre compañía itinerante interpretar óperas de Rossini. La experiencia inspiró estas líneas de la novela en verso de Pushkin, *Eugenio Onegin* (1825), en la que el aburrido narrador deja que sus impertinentes recorran el teatro:

> ¡Ah, cuántos encantos encierra!
> Los impertinentes inquisidores descubren insuperables maravillas.
> Las citas entre bastidores, la prima donna, el ballet.
> Mas, ¿qué me decís del palco donde la joven negociante
> resplandeciendo de belleza, soberbia y lánguida,
> está rodeada de una corte de admiradores?
> Ella escucha, sin prestar atención,

las cavatinas, las súplicas,
y las bromas lisonjeras.
En cuanto al marido, la vigila desde un rincón, soñoliento.
Despiértase de pronto,
lanza un breve bostezo y se pone otra vez a roncar.[19]

Solo a partir de 1836 volvió a ponerse de moda la ópera italiana en San Petersburgo, cuando un veneciano rusificado, Catterino Cavos, director del Teatro Bolshói, causó toda una sensación con una producción de *Semiramide*, de Rossini.

Rusia fue el último país europeo en verse arrastrado por esta moda internacional. Atrajo a viejas estrellas ansiosas por sacar partido de su antigua fama. En 1841 apareció la gran Giuditta Pasta, que estaba ya al final de su carrera y casi sin voz, acompañada por la ópera rusa, en el papel principal de *Norma*, de Bellini, el mismo que había cantado en la primera actuación que tuviera lugar en aquella ópera diez años antes. Poco después, los rusos recibieron al «mejor tenor de la época», Rubini, ya con cuarenta y nueve años, a quien Liszt, virtuoso pianista y compositor, había aconsejado que siguiera su ejemplo y realizara una gira por Rusia para embolsarse los montones de dinero que aquellos rusos ingenuos estaban dispuestos a pagar por la «civilización». El zar, que deseaba poner a San Petersburgo a la altura, en términos culturales, de París, Viena y Londres, pagó una fortuna al cantante (80 000 rublos de papel o, lo que es lo mismo, 90 000 francos) como caché por llevar a una compañía italiana de ópera a San Petersburgo para la temporada 1843-1844. Viardot se embolsó, ella sola, 60 000 rublos y la mitad de las ganancias de otros conciertos que estaba autorizada a dar.[20] Era un nivel de honorarios que pocos cantantes de ópera habían recibido antes. Dichos gastos, según afirmó el propio portavoz del zar, el editor Faddéi Bulgarin, quedaban plenamente justificados por el prestigio que la compañía daría a la capital rusa. Bulgarin escribió en su gaceta, *La Abeja del Norte*, durante esa primera temporada:

> Admitámoslo, sin una compañía de ópera italiana, ¡en la capital del mayor imperio del mundo siempre parecería que faltara algo! Parecería que carece de un punto de encuentro para la opulencia, el esplendor y las distracciones cultas. En todas las capitales de Europa, los atuendos más ricos, el tono más elevado, todos los refinamientos de la sociedad se concentran en la ópera italiana. Esto no puede cambiarse, ni debería hacerse.[21]

En Europa occidental, la ópera floreció a partir del siglo XVII. Desde su origen como actividad privada de la corte, pronto se transformó en un espectáculo público, primero en Venecia y luego en toda Italia. A diferencia de Francia, donde la ópera se encontraba bajo control de la monarquía, en Italia todas las ciudades importantes tenían su propio teatro, gestionado por un grupo de nobles o de comerciantes y profesionales adinerados (el primer censo nacional italiano, que data de 1868, registraba la existencia de 775 teatros de ópera en activo).[22] El modelo de negocio era bastante uniforme en toda la península italiana. Los dueños del teatro, que formaban un consorcio de abonados, empleaban a un *impresario*, generalmente un antiguo cantante o músico, que se encargaba de contratar a una compañía para la temporada (pocos teatros de provincias podían permitirse el lujo de mantener una compañía propia). El promotor recibía un anticipo por parte de los propietarios, y sus ganancias derivaban de la venta de entradas para platea, mientras que el teatro obtenía sus ingresos de la venta de abonos de palcos privados por una tarifa anual.[23] El reducido número del público, que estaba integrado por la élite de una sola ciudad, obligaba a las compañías a estar constantemente de gira si querían llegar a una audiencia más amplia. De este modo, la ópera llegó a ser un elemento unificador de los diversos estados de Italia, su lenguaje se entendía incluso en aquellos lugares en los que, más que italiano, se hablaba un dialecto.

Las compañías itinerantes exportaron la ópera desde Italia a las cortes europeas. En todas las capitales se construyeron nuevos teatros a la medida de sus necesidades. Allá donde arraigó la ópera en el siglo XVIII —ya fuera el Londres de Händel o la Viena de Gluck—, lo hizo en un estilo esencialmente italiano. El dominio de la ópera italiana fue tal que contó con compositores de todas las nacionalidades; el alemán Simon Mayr compuso más de cincuenta óperas para los teatros italianos entre 1795 y 1820; de adolescente, Mozart había escrito tres óperas para La Scala de Milán, además de otras muchas en italiano para teatros austriacos. Pero fue Rossini quien en un primer momento acaparó el mercado internacional de la ópera italiana. Tal como lo expresó Stendhal, su primer biógrafo, Rossini fue un Napoleón musical que conquistó teatros de toda Europa y el resto del mundo: «Napoleón está muerto; pero hay un nuevo conquistador que ya se ha mostrado ante el mundo; y de Moscú a Nápoles, de Londres a Viena, de París a Calcuta, su nombre está constantemente en boca de todos. La fama de este héroe no conoce más límites que los de la civilización misma».[24]

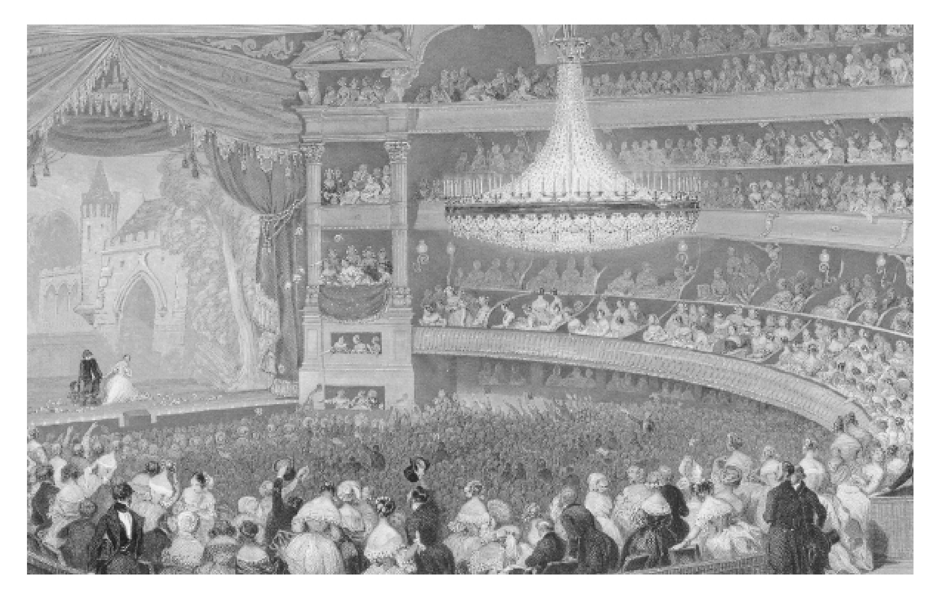
Para un teatro de ópera, contratar a Rossini era prácticamente garantía de hacer caja. Sus óperas, ligeras y melódicas, encajaban a la perfección con el temperamento de la época de la Restauración, en la que el entretenimiento frívolo estaba a la orden del día. Tras el deslumbrante éxito de sus primeras óperas, *Tancredi* (1813) en especial, Rossini fue contratado como director musical del San Carlo de Nápoles, entonces el teatro más importante del mundo. Su director era Domenico Barbaja, un astuto hombre de negocios reconvertido en empresario teatral que había encontrado un novedoso método para conseguir que la ópera diera grandes beneficios.

Barbaja había comenzado su carrera como camarero en un café cercano a La Scala de Milán. Hizo una fortuna llevando refrigerios a quienes ocupaban los palcos de la ópera e inventó un

nuevo tipo de café mezclado con nata y chocolate (una especie de moca) que hizo furor. Durante la ocupación francesa de Milán (de 1796 a 1815), se levantó la prohibición austriaca del juego en los teatros que regía anteriormente. Barbaja obtuvo una lucrativa concesión para gestionar las mesas de ruleta —llevada a Italia por los oficiales de Napoleón— del vestíbulo de La Scala. Su imperio del juego se extendió rápidamente a otras ciudades conquistadas por los franceses. Las habilidades organizativas que Barbaja desarrolló dirigiendo su mafia de la diversión tenían fácil aplicación en la gestión de la ópera, donde también se manejaban por lo habitual grandes sumas de dinero en efectivo. En Nápoles, donde estaba a cargo no solo del Teatro de San Carlo sino también del más pequeño Teatro dei Fiorentini, invirtió las ganancias de sus ruletas en la contratación de los mejores cantantes de ópera. Como director musical del San Carlo, entre 1815 y 1822, Rossini debía escribir, por contrato, dos óperas al año, y por ello recibía un salario de 12 000 francos franceses y una parte de la recaudación de las ruletas de Barbaja, una cantidad considerablemente mayor de lo que ganaba con su música.[25]

Con el triunfo internacional de *El barbero de Sevilla* (1816) y *La Cenerentola* (1817), Rossini se convirtió en un fenómeno global. Cuando Barbaja se hizo cargo de la Ópera de Viena, en 1822, también contrató a Rossini. La nobleza vienesa pronto sucumbió al furor italiano, a pesar de que los críticos nacionalistas se oponían a la «invasión extranjera» y congregaron a sus seguidores en apoyo de *Der Freischütz* (1821), de Carl Maria von Weber, obra que defendían como una «ópera nacional alemana», fundamentalmente debido a los temas folclóricos que trataba y al idioma —en realidad, se trataba de un estilo en gran medida francés, y estaba ubicada en Bohemia—. De igual modo, en Londres, donde Rossini pasó cinco meses en 1823, fue recibido como una celebridad internacional. La prensa informaba de cada uno de sus movimientos, aunque fuera solo para comentar el recorrido de

su figura regordeta y alegre en dirección a sus aposentos en The Quadrant, en una Regent Street recién terminada por el arquitecto John Nash. La demanda popular de su música era insaciable. Los tres teatros de ópera de Londres (el King's Theatre, el Drury Lane y el Teatro Real, en Covent Garden) satisficieron este furor.[26]



Théâtre Italien, grabado, c. 1840.
Théâtre Italien, grabado a partir de un dibujo de Eugène Lami, c. 1840. (New York Public Library)

Pero fue en el mundo operístico de París donde Rossini tuvo un mayor impacto. En 1824, fue nombrado director del Théâtre Italien, uno de los tres principales teatros de ópera de la ciudad bajo control de la monarquía; los otros dos eran la Opéra de París y la Opéra-Comique. Rossini obtuvo un contrato lucrativo. Tras su gran triunfo en Londres, la corte francesa estuvo dispuesta a aceptar las extravagantes exigencias del compositor; 40 000 francos el primer año, en el que debía escribir dos óperas, y el reconocimiento de los derechos de autor en igualdad de condiciones con los ciudadanos sujetos a la legislación francesa, que era entonces la forma más avanzada de protección del *copyright* que

existía en Europa.[27] Durante los seis años en los que había ejercido como director, el Théâtre Italien se había convertido en uno de los principales teatros de ópera de Europa. La Opéra de París, por el contrario, estaba en horas bajas. El público estaba cansado de las viejas óperas francesas —obras hoy perdidas u olvidadas de artistas como Christoph Gluck, André Grétry o Nicolas Dalayrac— que conformaban la mayor parte del repertorio. Acudía, en cambio, a los «Italiens», como se llamaba familiarmente al teatro, donde, en palabras de Stendhal, Rossini reinaba como un «monarca ciudadano».

La Salle Favart, su auditorio, no era solo un teatro, sino una forma de vida; «tanto un salón como un teatro de ópera», según Gautier. Dedicado en exclusiva al repertorio italiano, era un lugar destinado a la sociedad refinada, a los aficionados a la ópera (la «tribu de los *dilettanti*» cuyos integrantes se las daban de eruditos), a los melómanos e intelectuales serios, que se diferenciaba del público más aristocrático que acudía a la Salle Le Peletier, donde se ubicaba la Opéra de París. La novelista George Sand, el poeta Alfred de Musset y el pintor Eugène Delacroix eran asiduos de los Italiens. Puesto que a las mujeres les estaba prohibido el acceso a la platea, Sand acudía vestida como un hombre, con un largo abrigo militar, pantalones y chaleco (la moda de la época), *cravat*, sombrero y botas claveteadas, atuendo que solía lucir también en otros espacios. Entre los románticos franceses, únicamente Berlioz, devoto de la escuela de Gluck, desdeñaba el culto a la ópera italiana y «más de una vez he debatido conmigo mismo la posibilidad de sembrar de minas el Théâtre Italien y hacerlo saltar por los aires cualquier tarde, con toda su congregación de rossinianos dentro».[28] A diferencia del resto de los teatros musicales de la ciudad, en los que la concurrencia hablaba durante la interpretación, en los Italiens el público escuchaba con atención; el maestro Rossini los aquietaba y les hacía guardar si-

lencio mediante tres golpecitos, con los que señalaba el comienzo de la obertura.

A principios del siglo XIX, la industria de la ópera era un negocio internacional de comerciantes ambulantes. Hasta 1810, el joven Rossini se había ganado la vida como *répétiteur* (profesor de técnica vocal) y acompañante al clave, ambos importantes oficios en el ámbito musical. Después fue contratado como compositor en el Teatro del Corso de Bolonia. Los contratos estipulaban que era un «comerciante musical» (*mercante di musica*). Los músicos tenían aún un estatus más bien bajo en los palacios y salones de la aristocracia, a pesar de los esfuerzos que compositores como Mozart habían hecho para elevar su situación. Aparecían «en posición de inferiores», tal como lo expresó la condesa Marie d'Agoult, que vivía con Liszt:

> Si alguien deseaba dar un buen concierto, enviaba a buscar a Rossini, quien, por una tarifa estipulada (era bastante pequeña, si no recuerdo mal, solo 1500 francos, si recuerdo bien), se encargaba de organizar el programa y velar por su desarrollo, liberando así al dueño de la casa de todas las fastidiosas labores en cuanto a elección de artistas, ensayos y demás… A la hora señalada [los músicos] llegaban juntos y entraban por una puerta lateral; juntos se sentaban cerca del piano, y juntos partían, tras haber recibido los elogios del anfitrión y de algunos diletantes declarados.[29]

En el negocio de la ópera era habitual que el *impresario* contratara al compositor para que compusiera la música de un libreto, supervisara los ensayos y dirigiera las tres primeras representaciones como intérprete de clave. Por sus servicios, recibía una tarifa única del nivel de un maestro artesano. Una vez cumplido el contrato, el compositor era libre de marcharse para ejercer su oficio en otra ciudad. La producción de una ópera solía ser muy rápida, lo que hacía posible montar varias en un año. *El barbero de Sevilla* tuvo su primera representación al mes de que Rossini empezara a escribir la partitura. El día del estreno, los cantantes aún se estaban aprendiendo los papeles, cosa que podría explicar en

parte por qué la ópera terminó siendo un fracaso y recibió los silbidos y abucheos del público después de toda una serie de incidentes en escena en el Teatro Argentine de Roma.

Rossini escribía óperas como churros —dieciséis solo en sus primeros cinco años como compositor—, muchas de ellas a partir de fragmentos reciclados de sus obras anteriores. A principios del siglo XIX, este reciclaje seguía siendo práctica común entre los compositores de ópera, en un momento en que la gente no solía realizar desplazamientos muy lejanos; en ciudades distantes era fácil hacer pasar un refrito por una obra nueva. Es sabido que Donizetti lo hacía; lo descubrieron y fue criticado por ello. La presión de componer con gran rapidez es la razón principal por la que reutilizaba la música de sus partituras anteriores. En 1832, en una ocasión en la que tuvo solo unas pocas semanas para componer *L'elisir d'amore*, Donizetti aprovechó fragmentos enteros de sus *Alahor in Granata* (1826) y *Elisabetta al castello di Kenilworth* (1829).[30] Detrás de esta práctica se encontraba la economía de la producción operística anterior a la era del ferrocarril, cuando el público que atraían los teatros provenía de un área geográfica limitada y era necesario producir varias obras nuevas cada año para mantenerlo entretenido. El trabajo en esta industria no daba demasiado tiempo a los compositores para escribir material original. Por ejemplo, en 1827, Donizetti firmó un contrato con Barbaja en Nápoles para escribir doce óperas en los tres años siguientes, durante los cuales recibiría un salario mensual de 400 ducados (unos 2100 francos). Nada en él estipulaba que la música de cada una de las óperas debiera ser nueva; Donizetti cobraría siempre y cuando produjera la cantidad suficiente.[31]

Los cantantes principales ganaban más que los compositores. La gente acudía a la ópera a escuchar a las estrellas, y la música desempeñaba solo un papel secundario que les permitía lucir su talento. Todos los principales compositores escribían para un cantante en concreto o adaptaban sus partituras a las cualidades

vocales de estos. Los honorarios que recibían las prima donnas eran astronómicos. Con la desaparición de los preciados castrati en las primeras décadas del siglo XIX, las cantantes femeninas eran las mejor pagadas en la ópera. No era raro que la mitad del coste de producción de una ópera respondiera a las tarifas de los solistas principales, en particular si entre estas se encontraban divas famosas como Giuditta Pasta o María Malibrán, la hermana mayor de Viardot-García. Negociaban duro para conseguir los mejores salarios y condiciones, valiéndose en ocasiones de sus representantes, y también llevando la negociación ellas mismas, pero siempre con el ojo puesto en lo que ganaban sus rivales.[32]

Las principales solistas pasaban cada vez más tiempo realizando giras internacionales, desplazándose allí donde pudieran obtener los mejores ingresos. Las mejoras en el transporte por carretera y los barcos de vapor, a partir de la década de 1820, y los ferrocarriles después, supusieron un aumento de las tarifas, pues el número de teatros que competía por sus servicios era mayor. En la temporada londinense de 1827, por ejemplo, Pasta ganó 2365 libras (60 000 francos) —treinta veces más que cualquier otra solista—, por cuarenta y cinco actuaciones. A principios de la década de 1830, Malibrán percibió unos ingresos aún más elevados: 1000 libras por tan solo doce representaciones en el Covent Garden y 3200 libras por cuarenta noches en Drury Lane, sin incluir las ganancias de una serie de conciertos benéficos de los que se le garantizaron 2000 libras. Por un contrato de dos años en Nueva York, cuya ejecución comenzaría en 1834, le ofrecieron una fortuna de 500 000 francos (20 000 libras), pero lo rechazó.[33]

Lo único que podía compararse de verdad con el éxito económico de las principales divas eran las giras de Liszt o Paganini. Según una estimación, en 1831 Paganini ingresó 133 107 francos en solo once conciertos que ofreció en París durante marzo y abril. Después, en Londres, de mayo a julio, percibió 10 000 li-

bras (250 000 francos), suficiente como para comprar una mansión en Mayfair. El público pagaba enormes sumas para ver tocar al virtuoso violinista; toda una guinea por un asiento de platea en el King's Theatre, casi tres veces lo habitual. Los precios de las entradas se veían inflados por los extravagantes relatos sobre su extraña apariencia y su personalidad demoníaca, sobre sus conquistas sexuales y los hipnóticos poderes que, se decía, ejercía a través de su interpretación; rumores que Paganini alentaba a base de tocar el violín aún con más fiereza. En su interpretación, todo estaba calculado para crear un efecto sensacional y generar espectáculo. Pero abordaba las giras como un empresario y llevaba unas detalladas cuentas de ingresos y gastos en un «libro secreto». Contrató a promotores de conciertos para que le representaran y se encargaran de las gestiones económicas a cambio de un porcentaje de la factura, lo que suponía una innovación en la industria de la música, en la que hasta entonces los compositores se habían encargado de todo ellos mismos. Junto con su representante, Paganini controlaba cada detalle de los conciertos, desde la búsqueda del espacio hasta la publicación de anuncios en prensa, la contratación de la orquesta, la taquilla y, a veces, hasta vendía él mismo las entradas en la puerta. Desarrolló su propio *merchandising*, en forma de grabados, «bizcochos Paganini» y otros recuerdos de sus conciertos.[34]

Liszt aprendió de la experiencia de Paganini. Pasó gran parte de los primeros años de su carrera de gira, periodo en el que aprendió a cultivar la fama para atraer al público. Durante los viajes con su padre por Europa en 1823 y 1824, Liszt había atraído un gran interés como adolescente prodigio. En las tiendas de París se vendían reproducciones de grabados del precoz pianista. Su padre cobraba 100 francos por que su hijo tocara en casas particulares. Tras la muerte de este, en 1828, Liszt dejó de hacer giras (que comparaba con hacer de «perrito amaestrado») y trató de ganarse la vida como profesor de piano. Pero en 1831, vio tocar

a Paganini en la Opéra de París y se propuso elaborar un nuevo tipo de repertorio para piano que emulara los efectos del violín de Paganini, sus trémolos, sus saltos y sus *glissandi*. Se trataba de un tipo de ejecución virtuosa que lo embarcó en el curso de una enormemente rentable serie de conciertos por Europa —de España y Portugal a Polonia o Turquía— entre 1839 y 1847. Mientras que anteriormente los compositores habían viajado sobre todo para hacer crecer su reputación y conseguir mecenas, Liszt concebía estas giras como una empresa comercial, cuyo propósito era hacer de él un músico «capital», palabra que él mismo empleaba.[35] Contrató a un representante, Gaetano Belloni, que le gestionaba las cuentas y trabajaba con él en su imagen pública de cara a estas giras. El extravagante comportamiento de Liszt en escena le otorgaba un atractivo emocional que invitaba a sus espectadores a experimentar fuertes emociones en respuesta a la actuación. Desde 1843, la «lisztomanía», término acuñado por Heine, se extendió por toda Europa. Los admiradores se congregaban en torno al virtuoso pianista. En las primeras filas del público, las mujeres se peleaban por hacerse con los pañuelos y los guantes que lanzaba deliberadamente antes de sentarse al piano. La gente guardaba con celo las cenizas de sus puros como «reliquias».[36] Miles de fans compraban las partituras de sus piezas más exigentes, aunque no tuvieran la más mínima posibilidad de tocarlas, por el único motivo de que deseaban poseer un recuerdo del fenómeno Liszt.

En la industria de la ópera había muchas familias, e incluso dinastías de cantantes, bailarines o instrumentistas, que recorrían juntas los teatros de Europa. Pero, de todas ellas, la de los García fue la de más talento, la más prolífica y la que mayor éxito alcanzó. Liszt, que era íntimo amigo de los García, escribió una vez

que Pauline había «nacido en una familia donde el genio parecía ser hereditario».[37]

Manuel García, el padre de Pauline, nació en Sevilla en 1775, tan solo cinco años después de que la Inquisición española quemara allí en la hoguera a su última víctima bajo la acusación de herejía. Durante mucho tiempo, se pensó que Manuel era de origen gitano —así lo creía Pauline—, pero es probable que esto lo inventara él mismo para dar un aura romántica a su personalidad escénica. García perteneció a la primera generación de cantantes profesionales que fueron autónomos de cualquier mecenazgo —por parte del Estado, de la Iglesia o de la aristocracia— y que dependió del mercado para ganarse la vida.[38] Su voz alcanzaba un registro extraordinario, lo que le permitía interpretar papeles tanto de barítono como de tenor. Manuel empezó como cantante y compositor en Cádiz, donde se casó con Manuela Morales, bailarina de boleros. Más tarde, se trasladaron a Málaga, el centro de la ópera italiana en España, y terminó convirtiéndose en el director musical de los teatros reales de Madrid, ciudad en la que inició una relación con la cantante Joaquina Briones, con quien también se casó.

García componía en un estilo españolizado, incorporando canciones y bailes populares en sus zarzuelas. Los compositores españoles posteriores lo considerarían el fundador de la ópera española.[39] En Madrid había poco espacio cultural para la tradición nacional. Allí, el teatro se dedicaba principalmente a estrenar obras francesas e italianas. García abandonó a Morales y a sus dos hijas pequeñas, a quienes continuó ayudando económicamente, y se marchó a París con Joaquina, que ya había dado a luz a otro hijo de Manuel, a quien pusieron su nombre. En 1807, hizo su debut en el Théâtre Italien, donde pronto se convirtió en el tenor principal, famoso por sus brillantes improvisaciones de virtuoso, que eran entonces consideradas parte del estilo de can-

to romántico; a menudo se establecían comparaciones entre García y Paganini.

Manuel García, un hombre guapo, de cabello oscuro y rizado y rasgos «agitanados», tenía un temperamento ardiente y rebelde. Gran parte de esta violencia la descargaba en Joaquina, que sufrió no solo sus palizas, sino también la vergüenza de tener que pasar en público por su amante para mantener oculto el delito de bigamia de Manuel.[40] Este carácter tempestuoso a menudo le hacía tener conflictos con las autoridades; en Madrid fue incluso detenido en una ocasión, por orden de la dirección del teatro, tras negarse a actuar. La solución que ponía a todos estos conflictos era siempre trasladarse a un nuevo lugar. En 1808, tres años después de que naciera su segunda hija, María, los García se fueron a Nápoles, donde Manuel conoció a Rossini, y después a Roma, donde interpretaría el papel del conde Almaviva —escrito especialmente para él—, en la primera función de *El barbero de Sevilla*. De Roma partieron hacia Londres, donde María, entonces con ocho años, fue internada en una escuela del convento en Hammersmith. Después, los García regresaron a París, donde, en 1821, nació Pauline, su tercera hija.

Los niños García aprendieron a cantar desde muy temprana edad bajo la tutela de su padre. Manuel era un maestro severo y se decía que les pegaba cuando se equivocaban en la repetición. María, que era tan temperamental como él, fue la que más lo sufrió. Pauline, la más pequeña y su favorita, aseguraría años más tarde que a ella solo le había pegado una vez, y con razón, según creía ella, y negaba que su padre fuera un hombre cruel. En cualquier caso, era un maestro de primera clase y tenía unos métodos pedagógicos probados, basados en el trabajo duro, la disciplina y unos ejercicios para el entrenamiento de la voz, que transmitió a sus hijos, lo que a su vez les permitió convertirse en famosos profesores de canto.

Con tan solo catorce años, María hizo su debut en el King's Theatre de Londres interpretando a Rosina en *El barbero de Sevilla*. Manuel cantó el papel de Almaviva. Había huido de París, donde había aparecido Morales pidiéndole dinero y amenazando con exponer su bigamia. María causó sensación. Tenía una voz extraordinaria, rica en tonos, con un registro de más de tres octavas que le permitía cantar papeles de soprano y de contralto. Manuel asumió el cargo de representante de su hija, y exigía por ella tarifas mayores incluso que las de algunas prima donnas bien consolidadas. Los críticos ingleses se volvieron hostiles, así que Manuel volvió a mudarse.

En 1825, aceptó una cuantiosa oferta para llevar a su familia y a una compañía de cantantes a Nueva York, donde un grupo de hombres ricos, que se habían enamorado de la ópera italiana, estaba dispuesto a financiar el viaje. En la década de 1820, puede observarse un notable aumento del número de compañías italianas de ópera que hicieron giras por América; la nueva riqueza de ciudades como Buenos Aires y Nueva York actuó como un imán para aquellos grupos de aventureros.[41] Pauline, que entonces tenía cuatro años, aprendió a cantar durante el largo viaje por mar a través del Atlántico. «Fue en un barco donde me enseñaron a cantar, sin piano, al principio sola, luego con dos voces y después con tres —contó muchos años después—. Mi padre escribió algunos pequeños cánones, los cantábamos a diario, en el puente, por las tardes, para deleite de la tripulación.»[42]

La llegada de la música italiana provocó una gran agitación en Estados Unidos. Gran parte de ella fomentada por ni más ni menos que Lorenzo da Ponte, el gran libretista de Mozart, que entonces vivía en Nueva York y daba clases en el Columbia College. La temporada abrió en Nueva York, con *El barbero de Sevilla*, el 29 de noviembre de 1825 —la primera vez que se cantaba una ópera en italiano en el Nuevo Mundo—, ante un público entre el que estaban José Bonaparte, antiguo rey de España en el exi-

lio, y James Fenimore Cooper, quien estaba a punto de publicar *El último mohicano*. Fue un éxito rotundo. María fue aclamada como una estrella. La temporada prosiguió con *Don Giovanni*, de Mozart, que en Estados Unidos se interpretó por primera vez con cuatro de los García (los dos Manueles, María y Joaquina) y en presencia de da Ponte. Pero el público que asistía a la ópera en Nueva York era demasiado reducido —y carente de reyes y nobles mecenas—, como para que la ópera fuera allí una empresa rentable. Los García tuvieron que enfrentarse a un problema más inmediato cuando María, entonces de diecisiete años, decidió escapar de su dominante padre, casándose con un banquero de Nueva York de origen francés llamado Eugène Malibrán. Este pagó una fortuna, que se dice que ascendió a 50 000 dólares (250 000 francos), para compensar a García por la pérdida de su cantante principal.[43]

Sin María, los García se fueron a México, donde al menos la gente hablaba español. Pero se trataba de un territorio virgen para la ópera. No había teatros reales en el sentido europeo, y el público era demasiado escaso como para que se pudiera ganar dinero. En 1828, la familia se dio por vencida y regresó a París. De camino hacia Veracruz, primera etapa de su largo viaje de regreso a Europa, su grupo fue atacado por unos bandidos, en connivencia con los soldados que escoltaban el convoy. Los asaltantes enmascarados obligaron a los viajeros a tumbarse bocabajo y les robaron todo, «hasta las ropas», como recordaría después Pauline, quien siguió contando esta historia con el mismo lujo de detalles hasta el final de su larga vida.[44]

«Dios me hizo viajera. Estaba en mi sangre desde antes de que yo naciera», escribió Pauline muchos años después.[45] El constante movimiento de sus primeros años, combinado con la estricta enseñanza de su padre, la imbuyó de un férreo estoicismo y de la determinación de triunfar. También hizo que estuviera dotada para los idiomas. Además del español que hablaba en casa,

desde su infancia habló con total fluidez francés, italiano e inglés y, un poco más tarde, alemán. Entre los muchos idiomas que manejaba parecía no haber barreras mentales; en sus diarios y cartas se expresaba con facilidad natural en cualquiera de ellos, a menudo cambiando a mitad de frase de uno a otro si este contenía una palabra mejor.

La hermana mayor de Pauline regresaría a París en 1827. Allí hizo su debut en el Théâtre Italien con la *Semiramide* de Rossini, que supuso el lanzamiento de su espectacular carrera en Europa. La extraordinaria potencia de su voz, tan sencilla en su expresión, su exótico aspecto español, su apasionado estilo interpretativo y su general aire melancólico encarnaban a la perfección el espíritu romántico de la época, lo que rápidamente le granjeó un estatus de culto entre la juventud parisina. Malibrán había dejado a su esposo banquero en Nueva York e iniciado una relación con Charles de Bériot, un violinista belga con el que vivió cerca de Bruselas y con el que tuvo dos hijos, de los cuales solo sobrevivió uno. Manuel se negó a volver a ver a María, declarando que su conducta «ofende y deshonra a toda su familia», como si su propia bigamia no lo hubiera hecho ya.[46] María siguió enviando dinero a la familia, varios miles de francos al año. Escribía a su madre pidiéndole noticias, pero «no osaba» escribir a su padre porque temía que él no le respondiera. «Hágale saber que puede estar contento con su hija», es todo lo que llegó a decir.[47]

Manuel García murió de un súbito ataque al corazón a la edad de cincuenta y siete años, el 10 de junio de 1832. Pauline y su madre se reunieron con María en Bruselas —su hermano Manuel se había enrolado en la expedición francesa a Argelia dos años antes—. A la muerte de su marido, Joaquina desempeñó el papel de mentora y representante de Pauline, quien había demostrado un precoz talento para el canto. A los cuatro años había cantado para el duque de Wellington y a los ocho para Rossini.[48] En París, la enviaron a estudiar composición con Anton

Reicha, compositor de origen checo y amigo de Beethoven, entre cuyos alumnos se habían contado Berlioz y Liszt. En esta etapa, parecía que Pauline estaba destinada a desarrollar una carrera como concertista de piano; en aquel momento, los únicos instrumentos que se consideraban aptos para las mujeres eran el piano, el arpa o la voz. Pauline había recibido clases del organista de la catedral en Ciudad de México y después, a los doce años, había sido alumna de Liszt, entonces en la veintena. Naturalmente, Pauline se enamoró de él. Muchos años después, contaría que, cuando se vestía para acudir a las lecciones del sábado, le temblaban las manos de emoción, de tal modo que era incapaz de atarse los cordones de las botas. «Cuando llamaba a su puerta, se me congelaba la sangre; cuando él la abría, se me saltaban las lágrimas [...]. Pero qué placer cuando tocábamos juntos las variaciones de Herz a cuatro manos.»[49]

Fue su madre quien insistió en que Pauline se convirtiera en cantante, una decisión reforzada por la muerte de María en 1836, a los veintiocho años. Dos meses antes había caído del caballo en el Regent's Park de Londres, pero se esforzó por cumplir con los conciertos que tenía comprometidos hasta que, finalmente, en Manchester, se desplomó y murió. Durante los últimos años de su corta vida había vivido el apogeo de su fama internacional. Allá donde actuaba, se congregaban enormes multitudes. En La Scala, donde su interpretación de *Norma* había otorgado un estatus casi divino a Malibrán, sus admiradores aguardaron varias horas de pie solo para verla entrar al teatro. Su muerte fue toda una conmoción en el mundo de la ópera. Gautier y Musset escribieron poemas para expresar su dolor. Entre los García, como es obvio, el golpe fue aún más inmenso, pues sucedía poco después de la muerte de Manuel. Para Pauline, resultó decisivo, determinante en el hecho de que siguiera los pasos de María. Para Joaquina era inconcebible que no hubiera un García cantando sobre el escenario.

Charles de Bériot tomó a Pauline bajo su amparo, y organizó conciertos para ambos. En agosto de 1836, tres semanas después de cumplir quince años, Pauline debutó junto a él en un concierto en Lieja. Por coincidencia, entre el público se encontraba el compositor Meyerbeer, que llegaría a desempeñar un papel crucial en la carrera de Pauline.[50] Desde el principio, Pauline incluyó en el repertorio canciones en español. Llevaba desde la infancia cantándolas (muchas de ellas las había escrito su padre), y aquellas «piezas festivas» debieron resultar sumamente originales y encantadoras para el público del norte de Europa, donde la música española era aún desconocida. Su primera actuación pública fue un éxito. En los dieciocho meses siguientes, apareció con Charles en varios conciertos en Bruselas —una de las veces en presencia de la pareja real belga—, y también en Berlín, donde el rey de Prusia, Federico Guillermo III, quedó tan maravillado por la interpretación que le regaló un collar de esmeraldas y la invitó varias veces a visitar a su familia en el palacio de Charlottenburg. Fue durante estas visitas cuando Pauline inició su larga amistad con la princesa Augusta, quien sería futura reina de Prusia.[51]

Como era inevitable, se establecieron comparaciones entre Pauline y Malibrán; comparaciones que ella misma explotaba. En su concierto de debut en París, en diciembre de ese mismo año, Pauline vistió el mismo traje, un simple vestido blanco con un diamante negro, que había usado siempre Malibrán. «Es su hermana rediviva —escribió un crítico—. ¡La misma voz, el mismo método de canto, el mismo estilo, un talento tan similar que confunde y, aun así!, ¡ni el más mínimo indicio de imitación!» El poeta Musset, arcipreste del culto de Malibrán, consideró que el parecido era tan sorprendente «que resulta sobrenatural».[52]

Aquello que Musset había idealizado en Malibrán, lo veía ahora en su hermana; el exótico origen español, el temperamen-

to ardiente y melancólico, la libertad expresiva, la apariencia natural y, sobre todo, la pureza del canto, sin rastro de virtuosismos excesivos ni de efectismo romántico. «Se abandona a la inspiración con esa fácil sencillez que otorga a todo un aire de grandeza —escribió Musset—. Canta igual que respira.»[53] El poeta se enamoró de ella y la cortejó incansablemente. Conoció a la joven cantante en una velada musical organizada por *madame* Caroline Jaubert, una de las antiguas amantes de Musset, donde le hizo la corte. En la *Revue des deux mondes*, donde escribía con frecuencia, Musset ensalzó su forma de cantar, poniéndola por las nubes. Empleando sus contactos, le abrió las puertas de los salones más importantes de París.

El tamaño relativamente reducido del mundo de la música, aun en una ciudad como París, hacía que los artistas dependieran en gran medida de que los críticos y mecenas influyentes quisieran promocionar su talento. El animado salón de *madame* Jaubert era uno de los salones del elegante Faubourg Saint-Germain que, en número cada vez mayor, favorecían las actuaciones musicales y las conversaciones sobre arte y música por encima del cotilleo político. A este salón semanal asistían intelectuales bien relacionados, entre ellos el príncipe de Belgiojoso, el escultor Jean-Auguste Barre y los hermanos Musset, Alfred y Paul, que compartían el amor por la música y adoraban a Pauline. Fueron ellos quienes organizaron su concierto de debut en París, en la Salle Ventadour, el 15 de diciembre de 1838, y en sus conversaciones y sus artículos extendieron la convicción de que era una estrella en ciernes.[54]

Aprovechando la estela de su éxito, Pauline pasó la primavera siguiente en Londres, donde dio dos conciertos privados para la reina Victoria e hizo su debut operístico como Desdémona en el *Otelo* de Rossini, el 9 de mayo de 1839 en el Her Majesty's Theatre. Su madre había negociado una tarifa muy buena, 6000 francos (en torno a 240 libras) por cada una de sus seis actuacio-

nes, más de lo que ninguna otra cantante había recibido nunca por una primera aparición en Londres.[55] «El público me recibió como si se tratara del regreso de una favorita y no de la primera actuación de una extranjera», escribió Pauline a una amiga el 13 de mayo.

> Estaba tan conmocionada que durante el primer acto se me ahogaba la voz. Pero en el segundo, a medida que crecía el interés, fui ganando fuerza y confianza, y al final ya no me sentía aterrorizada por el público [...]. Me hicieron salir a saludar muchas veces y repetí varias canciones. Al final del acto, toda la platea estaba en pie, agitando sus *cravats* y sus pañuelos y dando vítores frenéticos.[56]

Las críticas de prensa fueron magníficas. «Nadie que viera a esa Desdémona aquella noche puede albergar la más mínima duda», escribió el crítico de *Athenaeum*, Henry Chorley sobre «esta nueva García», de la que «ha nacido otra gran carrera».[57]

En Londres recibió la visita de un tal Louis Viardot, un conocido periodista y hombre de letras, coleccionista y crítico de arte, experto hispanista e historiador, que no hacía mucho había sido nombrado director del Théâtre Italien. Viardot era un hombre guapo y de aspecto distinguido, con unas patillas y un bigote perfectamente arreglados y cuarenta años recién cumplidos, que fue a pedirle que cantara en su teatro. Parecía dispuesto a satisfacer sus exigencias económicas, y declaraba tener tanta fe en su talento como en el de su hermana, a quien había conocido. A su nombramiento para el Théâtre Italien, había recibido una carta de Charles de Bériot en la que le recomendaba a Pauline en términos tan elogiosos que de inmediato pensó en contratarla como su nueva estrella.[58]

Louis Viardot nació en 1800 en Dijon, donde su padre era procurador general del Tribunal de Apelación. Se aficionó a la ópera durante la época que pasó estudiando derecho en la Sorbona, en la que se gastaba cada céntimo que podía en el Théâtre

Italien. Fue allí, en 1819, donde escuchó por primera vez a Manuel García en *Don Giovanni*. Escatimaba en comida con el fin de ahorrar lo necesario para pagarse una entrada de segundo piso. En los tres años siguientes, no se perdió una sola actuación de García ni de su familia. Llegó a ser amigo y consejero de confianza de Malibrán, quien acudió a él desesperada al quedarse embarazada del hijo de Charles de Bériot, en 1830, ante la necesidad de ayuda legal para conseguir el divorcio de Eugène Malibrán.[59] Viardot era un hombre sensato, amable y de principios, intensamente comprometido con la defensa de la libertad individual, incluida la igualdad de derechos de las mujeres. Era el mejor hombre posible al que Malibrán podía haber recurrido en aquella situación desesperada.

La atracción de Viardot por los García se veía reforzada a causa de su interés por España. En 1823, una fuerza expedicionaria francesa formada por sesenta mil soldados recibió, de parte de las cinco grandes potencias que formaban el Congreso de Verona, el mandato de invadir a España y restaurar el poder absoluto del rey Fernando VII, quien, desde hacía tres años, era prisionero de los dirigentes de un gobierno parlamentario. Viardot, recién terminados los estudios de derecho, se unió a la expedición, viéndola como una «oportunidad de ver mundo», aunque más tarde llegaría a considerar la restauración como un «crimen contra el naciente constitucionalismo español». Pero, en aquel primer momento, reconcilió el viaje con su conciencia democrática, al servir no como soldado sino como proveedor de las tropas francesas en Sevilla. Estaba orgulloso de su cargo militar (*garde-magasin de liquides*), porque en la época de la Armada Invencible, en 1588, Cervantes también había trabajado como comisario de abastos para la flota destacada en Sevilla.[60]

Los dos años que pasó en aquella ciudad fueron el inicio de un compromiso de por vida con el arte y la literatura españoles — un compromiso que compartirían varias generaciones de france-

ses—, y lo convirtieron de abogado en escritor. En el primero de sus muchos libros sobre España, *Lettres d'un espagnol*, una novela epistolar que se publicó en dos volúmenes en 1826, las impresiones de Viardot sobre el país dan vida a la historia de un oficial francés que recorre Andalucía, uno de los «lugares más atrasados de Europa», arruinado por el poder de las instituciones feudales y de la Iglesia (y por la ocupación francesa), que «debe abrirse a la influencia de otras culturas europeas para poder civilizarse».[61] Esa declaración era fundacional en su filosofía cultural del internacionalismo.

De vuelta en París, Viardot se dedicó cada vez más y más a escribir comentarios políticos. Con el seudónimo de «Y…» publicó con regularidad en *Le Globe*, una gaceta literaria que fue mostrando de forma cada vez más explícita su oposición al reaccionario rey francés, Carlos X.[62] Desde 1830, *Le Globe* se convirtió en el órgano de los sansimonianos, movimiento socialista primigenio al que Viardot estaba vagamente conectado.

Viardot no solo escribía, era también un hombre de acción. Participó en la revolución de julio de 1830, que reemplazó al rey Carlos por su primo Luis Felipe, duque de Orléans, de orientación más liberal, para ponerlo al frente de la Monarquía de Julio. La mañana del 30 de ese mes, última de las tres jornadas del alzamiento, Viardot se encontraba en las oficinas de *Le Globe* preparando el primer boletín sobre la victoria de la revolución, cuando acudió allí en busca de ayuda un joven periodista al que una comisión del Hôtel de Ville había encargado tomar el control de la prefectura de policía. Viardot y él se dirigieron allí, armados con rifles, y la ocuparon durante las veinticuatro horas siguientes, haciendo que la administración volviera a funcionar y restaurando en París la libre circulación de bienes, bloqueada por las milicias durante los combates.[63]

En agosto de 1830, los liberales españoles exiliados en París designaron a Viardot como líder de un «comité revolucionario»

formado para promover la democracia en España. Luis Felipe había apoyado la iniciativa, pero el Gobierno designado (1831-1832), al mando de Casimir-Pierre Périer, resultó ser más conservador; renunció a la intervención en el extranjero, en particular en nombre de la revolución, y clausuró el comité de Viardot. Este se unió a la oposición a la Monarquía de Julio. Se hizo periodista y colaborador de revistas radicales republicanas, en las que escribía principalmente sobre ópera, teatro, arte y política, y trabajó como editor de *La revue républicaine*.[64] A finales de la década de 1830, se le consideraba una de las principales figuras de los círculos intelectuales de París.

El 14 de enero de 1838, un incendio causado por el recalentamiento de una estufa arrasó el Théâtre Italien. La Salle Favart quedó destruida. Uno de los directores del teatro, Carlo Severini, murió abrasado.[65] Viardot intervino para volver a poner el teatro en pie, lo trasladó a una sede temporal en el Théâtre de l'Odéon y, en junio, fue nombrado director por un salario de 12 000 francos al año. Viardot era respetado por su visión para los negocios —además de la labor periodística que llevaba a cabo, también dirigía una empresa de transporte urbano que denominaba «empresa social»—.[66] Pero la clave de que se lo nombrara director residió en la amistad que mantenía con el banquero español Alejandro Aguado, marqués de las Marismas, un gran potentado del mundo de la ópera europea.[67]

Nacido en 1784 en una de las familias nobles más importantes de Sevilla, Aguado se había alistado en las filas del ejército español, pero, en 1810, cuando las fuerzas de Napoleón conquistaron Andalucía, se pasó a los franceses. Se convirtió en ayuda de campo del mariscal Soult, al que asistió en el saqueo a gran escala de las obras de arte españolas y en su traslado a Francia. Cuando se expulsó a las tropas francesas de España, se fue con ellas y se estableció como comerciante en París, donde más tarde se convertiría en agente financiero de los inversores españoles en Fran-

cia. Su gran éxito se produjo en 1823, cuando el Gobierno español, enormemente endeudado, se vio obligado a pedir un préstamo a Francia, su principal protector a partir de la intervención de ese año. Aguado fue uno de los actores clave en la confirmación del préstamo y obtuvo por ello unas ganancias de cerca de cinco millones de francos. Desde ese momento, actuó como banquero del Gobierno español, asegurándole la obtención de préstamos de los mercados financieros de París y, para finales de la década de 1820, había amasado una fortuna de más de veinte millones de francos. Era propietario de varias mansiones en París, del Château de Petit-Bourg, en Évry-sur-Seine y de una finca de caza en la población de Grossouvre, perteneciente al departamento de Cher; además, en 1835, aún más acaudalado gracias a su actividad como asegurador de préstamos para Argelia y Grecia, compró una famosa finca vinícola, el Château Margaux.[68]

Con el deseo de convertir esa inmensa riqueza en «capital simbólico», Aguado compró periódicos y reunió una colección de cuatrocientas pinturas de los viejos maestros —entre ellas, diecisiete de Velázquez, cincuenta y cinco de Murillo, trece de Zurbarán y cuatro de Rembrandt—, colección que abrió al público en 1837. Hasta ese momento, el arte español no era muy conocido en Francia, pero la apertura de la galería de Aguado coincidió con el desarrollo de un creciente interés, que se refleja en la fundación del Musée Espagnol, por parte de Luis Felipe, en 1838. Para dar a conocer su galería, Aguado encargó a Viardot, reconocido *connoisseur* de la pintura española, que escribiera un estudio de los maestros que albergaba, para incluirlo en un libro de grabados.[69]

La ópera era el mayor interés de Aguado y el objeto de sus fastuosos gastos en París. Era amigo íntimo de Rossini, a quien encargó obras, entregó grandes cantidades de dinero, colmó de regalos y abrió sus palacios —Rossini escribió sus óperas *Le comte Ory* y *Guillermo Tell* durante sus largas estancias en Petit-Bourg

entre 1828 y 1829—.[70] Fue a través de Rossini como Aguado se implicó más en la gestión del Théâtre Italien y de la Opéra de París.

El Théâtre Italien fue el primero en caer bajo su control. En julio de 1829, la corte real firmó un contrato con Édouard Robert para que dirigiera el teatro como una empresa privada durante un periodo de quince años. Robert, recomendado por Rossini, era el hombre de Aguado, su «testaferro» o *prête-nom*, como lo describió el prefecto de policía de París, encargado de la supervisión de los teatros reales. El contrato establecía una serie de condiciones para que el director-empresario mantuviera el teatro en su «presente estado de gloria», por lo que la corte le pagaría un subsidio anual de 70 000 francos. Su parte del contrato quedaba garantizada por una fianza (*cautionnement*) de 100 000 francos depositados por Aguado.[71]

El modelo establecido por este contrato se extendió luego a la Opéra en una reforma de febrero de 1831. La Revolución de Julio había reforzado la idea de que el teatro debía funcionar como una empresa, sin suponer carga alguna para el erario. A pesar de los crecientes subsidios que había recibido durante la década de 1820, la Opéra acumulaba unas deudas colosales. Su posición privilegiada la convirtió en objetivo de la oposición liberal, que exigía también una renovación de su conservador repertorio. En febrero de 1831, el Gobierno designó a un «director-empresario» para que administrara la Opéra como un negocio durante los seis años siguientes, con obligación de mantenerlo «en el estado de magnificencia y esplendor» que era debido en un teatro nacional. Era una forma de consorcio público-privado. El director recibía un subsidio, que iría reduciéndose a medida que consiguiera ir haciendo de la Opéra un negocio rentable. El hombre elegido para desempeñar este papel fue Louis-Désiré Véron, médico, periodista y hombre de negocios, que había hecho una pequeña fortuna comercializando un ungüento pectoral para el resfriado

común. Al igual que en el caso de Robert, fue Aguado quien lo colocó en el cargo, y pagó 200 000 de los 250 000 francos requeridos como fianza.[72]

Durante los diez años siguientes, Aguado controló en términos prácticos las dos principales casas de ópera de París. Pagó la fianza de sus directores y se gastó una fortuna en financiarlos.[73] Los gastos de operación de los teatros superaban con mucho lo que sumaban los subsidios y los ingresos de taquilla; para sobrevivir, dependían del banquero español. Las pérdidas de Aguado fueron considerables (como mínimo 50 000 francos por año), pero se veían más que compensadas por el prestigio que obtenía. En la Salle Le Peletier se sentaba en el palco real, que tenía una antecámara suntuosamente amueblada y un cuarto de baño privado (*lieu à l'anglaise*) para uso del rey y la reina. En los esponsales de Fernando Felipe, duque de Orléans y heredero al trono, con la duquesa Hélène de Mecklenburg-Schwerin, que tuvieron lugar en 1837, Aguado entregó su palco a la pareja real como regalo de bodas (y después se hizo otro igual, incluso más grande, a partir de otros dos palcos). Después de cada actuación, las ganancias de la noche se contaban en una mesa situada delante del palco de Aguado, donde este esperaba el anuncio de la suma. La influencia del banquero era tal que, en la Opéra, donde era obligatorio que todas las producciones incluyeran un ballet, los trajes de los bailarines se diseñaban al estilo español y las telas se ponían a la venta en la tienda del teatro, el Garde-robe d'Aguado, que abrió las puertas en 1838. Los miembros del público empezaron a seguir la moda de acudir vestidos *à l'espagnol*.[74]

Desde su designación por Aguado para el Théâtre Italien, Viardot buscó diversas maneras de hacer que este volviera a dar beneficios. Un modo de dar rentabilidad a la ópera era unificar la gestión de varios teatros y compartir los cantantes entre ellos. Durante la década de 1820, Barbaja había combinado con éxito su gestión de La Scala con la temporada italiana en el Kärntner-

tortheater de Viena. Rossini había insistido a Aguado en que pensara en París, Londres y Nápoles como la base de un imperio operístico que podría construirse si los dirigiera como una única empresa. En la década de 1830, el Covent Garden y el teatro de San Carlo estaban en crisis financiera, por lo que sus contratos de arrendamiento podrían adquirirse a bajo precio. Viardot escribió un informe para el banquero español en el que le proponía la fusión de los dos teatros de ópera de París con el de Covent Garden. Supondría un ahorro de costes, porque podría emplearse a los mismos cantantes en ambas ciudades, puesto que la temporada de París terminaba en primavera, antes de que empezara la temporada en Londres; y si se construyera un teatro más grande en la ubicación de la Salle Le Peletier para aumentar el aforo, podrían obtenerse pingües beneficios. Sería un buen argumento para convencer al Gobierno de que un teatro de ópera mayor iría en servicio de la gloria de Francia.[75]

En mayo de 1839, Viardot se marchó a Londres con instrucciones de Aguado para hacerse con el contrato de arrendamiento del Covent Garden. El 1 de junio, Viardot le informó de que los miembros del consejo de administración no querían arrendarlo; ya habían rechazado tres ofertas que superaban las 80 000 libras, y estaban esperando, le habían dicho, una oferta de 90 000 (2,26 millones de francos). Viardot consideraba que a ese precio la compra todavía tenía sentido comercial. Sería posible darle la vuelta a aquel teatro londinense en quiebra y obtener de él una ganancia de aproximadamente 6000 libras (150 000 francos) anuales, si se combinaba su gestión con la de la Opéra y el Théâtre Italien. «Pero para eso —concluía—, primero debemos poner en orden nuestros asuntos en París.»[76]

El incendio de la Salle Favart había supuesto un importante revés para el Théâtre Italien. La nueva sede en el Odéon, en la orilla izquierda del Sena, era peor ubicación para su clientela, que era principalmente de la orilla derecha. Para aumentar la

venta de entradas de cara a la siguiente temporada de otoño, Viardot contrató tres nuevas óperas de Donizetti, y fue entonces, después de oír a Pauline cantar en Londres, cuando acudió a ella para proponerle un contrato con el Théâtre Italien.

Las negociaciones de Viardot con la madre de la cantante, que seguía haciéndole de representante, fueron arduas. Joaquina no era tonta. Sabía la tarifa que podía pedir por su hija y no dudaba en rechazar cualquier oferta que se quedara corta.[77] El trato que cerró con Viardot era gravoso para el Théâtre Italien. Pauline cobraría al mes 4500 francos, 27 000 por toda la temporada, y se quedaría con la mitad de las ganancias de un concierto benéfico, suma que según garantía de la administración ascendería a 5000 francos. «No sé si las condiciones financieras le van a parecer un poco duras», escribió Viardot a Aguado el 1 de junio,

> pero siempre he pensado, y usted ha compartido mi opinión, que debemos implicar a Pauline García, a cualquier precio, sin importar el éxito que ella pueda o no tener en el futuro. En efecto, más que la permanencia en el Odéon, lo más importante es aumentar las ventas de abonos de temporada para asegurar los ingresos del teatro con independencia del éxito que tengan los artistas o las producciones. La mejor forma, sin duda, es despertar la curiosidad de sus parroquianos por anticipado prometiéndoles un talento nuevo y ya célebre.[78]

Pauline regresó sola a París para comenzar los ensayos en el Théâtre Italien en septiembre. Escribió a Joaquina a Bruselas diciéndole cuánto deseaba que estuviera en París para su debut y comunicándole que le había reservado una habitación por si acudía. Estaba decepcionada por que Charles de Bériot hubiera partido de París en una gira de conciertos días antes de su *première*.[79] En ausencia de su madre y de Charles, Pauline debió de ir haciéndose más dependiente de Viardot. Necesitaba un representante que la protegiera de las prima donnas rivales, celosas de aquella recién llegada tan bien pagada y a la que se hacía tanta promoción. A pesar de los maliciosos rumores que circulaban sobre ella, Pauline hizo un brillante debut en el papel de Desdémona en el *Otelo* de Rossini el 8 de octubre.

Musset la puso por las nubes en la *Revue des deux mondes*. La primera noche, «todo París acudió al Odéon —escribió—. Se hizo el silencio cuando Mlle García salió al escenario. La joven artista, visiblemente conmovida, vaciló, pero antes de que pudiera abrir la boca, recibió el aplauso unánime de todo el teatro. ¿Fue el recuerdo de su hermana lo que nos impulsó a hacerlo?». Malibrán había interpretado a Desdémona, decía Musset, como una «heroína veneciana: amor, ira, terror; todo en ella era exuberante», pero su hermana menor la interpretaba de un modo más fiel a Rossini «como una niña que ama con ingenuidad, que desea ser perdonada por su amor, que llora en los brazos de su padre en el preciso momento en que este está a punto de maldecirla, y que solo muestra valor en el momento de su muerte». El público quedó encantado con su apariencia inocente —llevaba un sencillo vestido blanco para evocar el recuerdo de su hermana—, con la naturalidad de su actuación, sin grandes gestos dramáticos, y con la pureza de su voz. Hay quienes quedaron pasmados con la frescura de la interpretación, que no habían visto nunca antes. Marie d'Agoult no tenía buena disposición hacia Pauline. Escribió a Liszt y le dijo que la joven cantante era «fea, mal vestida y desgarbada». Sin embargo, incluso ella reconoció que tenía una «voz magnífica» que conseguía elevar el papel hasta niveles trágicos a pesar de esos «defectos». Pauline tenía el aire de «una mujer noble y orgullosa, con un inmenso futuro ante ella», concluyó D'Agoult de mala gana. Dos décadas más tarde, Gautier, en su historia del teatro francés del siglo XIX, escribiría sobre aquel debut que «nadie podría olvidar esas adorables impericia e ingenuidad, dignas de los frescos de Giotto».[80]

El estreno de Pauline fue la comidilla de París, todo el mundo quería conocerla. Viardot le presentó a George Sand, que había vuelto recientemente de la casa de campo que tenía en Nohant, en el centro de Francia, junto con el compositor Chopin, su amante. Sand, gran admiradora de Malibrán, acudió a oír cantar

a su hermana y, de inmediato, declaró que era «la primera, la única gran y verdadera cantante», una «sacerdotisa del ideal de la música». Sand se hizo amiga de la joven estrella. Con edad suficiente como para ser su madre (tenía treinta y cinco años), se convirtió en su paladina y consejera, una «amiga maternal, la más querida», tal como Pauline se dirigía a ella en las muchas cartas que le escribió durante la década de 1840. «Me parece —escribió Sand en su diario—, que quiero a Pauline con el mismo amor sagrado que guardo por mi hijo y por mi hija, y a todos esos tiernos sentimientos añado el entusiasmo que me inspira su genio.»[81]

La escritora veía en Pauline la encarnación de su ideal feminista de libertad y autonomía artísticas. La empleó como modelo para la protagonista de *Consuelo*, una saga romántica que se publicó por entregas, entre 1842 y 1843, en *La revue indépendante,* una revista de izquierdas que Sand había fundado junto con Louis Viardot y Pierre Leroux en 1841.[82] Consuelo es una sencilla chica española con un divino don operístico; llega a Venecia en la década de 1750, se convierte en una destacada cantante en las cortes europeas y, puesto que está entregada al arte, se niega a atarse a un hombre ni a un matrimonio. Aunque en una secuela, *La condesa de Rudolstadt* (1843), se une a Albert, leal compañero espiritual, y finalmente se casa con él. Sand basó a su protagonista en aquello que deseaba que llegara a ser Pauline. Intentó modelar la vida real de su joven amiga y protegida, igual que había modelado la historia de su heroína.

Sand estaba decidida a proteger a Pauline de las atenciones amorosas de Musset, que terminó declarándose a la joven cantante.[83] La propia Sand había vivido una relación amorosa con el poeta romántico que la había dejado profundamente herida, en particular a causa del tratamiento que él había hecho de las infidelidades de ella en su novela autobiográfica *Confesiones de un hijo del siglo* (1835). Sabiendo que era un mujeriego y un liber-

tino, Sand no lo consideraba un pretendiente adecuado para Pauline, quien, para poder fraguarse una carrera, necesitaba un marido más estable y generoso (opinión compartida también por Caroline Jaubert, otra de las mecenas de Pauline).[84] A quien Sand tenía en mente era a su viejo amigo Louis Viardot, quien, en cualquier caso, mostraba ya un enorme interés en Pauline, y solía invitarlas a Joaquina y a ella a cenar en su casa junto con Aguado, Donizetti y el pintor Ary Scheffer.[85]

Viardot tenía todas las cualidades necesarias para desempeñar el papel de marido, administrador, protector, amigo y compañero espiritual de Pauline. Con edad suficiente como para ser su padre, no se vería motivado por las tendencias ególatras de un hombre más joven de temperamento artístico, como era Musset, y no tendría ningún problema en poner siempre por delante la carrera de Pauline, carrera que Viardot apoyó, ciertamente, invirtiendo en ella toda su maña empresarial para la gestión teatral. Tenía unos contactos excelentes en la sociedad, y en el mundillo artístico, literario y teatral. Asumiendo el papel de representante de Pauline, podría promocionar su carrera de forma mucho más eficaz que su madre, Joaquina, quien, como mujer, y a pesar de sus indudables fortalezas, se encontraba en desventaja en el negocio de la ópera. Además, Viardot daría a Pauline la respetabilidad que su hermana nunca tuvo debido a su escandalosa aventura con Charles de Bériot. Desde la muerte de Malibrán, había corrido el malicioso rumor de que Bériot, que había dirigido las giras de conciertos de Pauline en Londres, Bruselas, Leipzig y Berlín, también tenía una aventura con ella y estaba a punto de desposarla.[86] Preocupada porque un chisme como este pudiera arruinar la incipiente carrera de Pauline, Sand la instó a que aceptara la oferta matrimonial de Viardot, y se lo recomendó a Joaquina no solo en calidad de marido para su hija, sino también en la de representante.

Aquel no iba a ser un matrimonio lleno de pasión. Louis era un hombre decente, amable e inteligente. Despertaba en Pauline un sentimiento profundo de amistad y de afecto, pero no unas fuertes emociones románticas. Ella dependía de su consejo y de su apoyo —sin ellos habría estado perdida— y se sentía afortunada de tenerlo como marido. Pero, tal como ella misma confesó cierta vez, era «incapaz de corresponder a su profundo y ardiente amor, a pesar de que pongo en ello toda la voluntad del mundo».[87]

En una reveladora carta que escribió en 1858 a su confidente y amigo, el compositor y director de orquesta alemán Julius Rietz, Pauline presentaba así a su esposo:

> Una vez llegue usted a tratarlo, comprobará que es un hombre admirable con un alma sensible. Parece muy frío, pero no lo es. Tiene un corazón cálido y bondadoso, y una mente muy superior a la mía. Adora el arte, y aprecia concienzudamente lo bello y lo sublime. Su único defecto es que carece del elemento infantil, el talante impresionable. ¡Pero acaso no es espléndido tener tan solo una falta! Quizá en su juventud ni siquiera la tuviera. No llegué a conocerlo de joven, qué lástima, entonces, yo no había nacido aún.[88]

El hecho de que pudiera hablarle a otro hombre sobre su marido en estos términos indica que Pauline sentía un alto grado de libertad emocional. Carecía de cualquier freno interior que le impidiera entablar, tal como hizo durante los años posteriores, una serie de relaciones íntimas con hombres más compatibles que Louis con su temperamento apasionado y juguetón. Louis era demasiado tranquilo y sensible, demasiado razonable y serio, como para satisfacer lo que ella misma describió como su «carácter efusivo del sur». Sand decía que Pauline podía amar a Viardot «solo de cierta manera, tierna, casta y generosamente, en gran medida sin tormentas, sin toxicidades, sin sufrimiento, en una palabra, sin pasión».[89]

Se casaron el 18 de abril de 1840, en una ceremonia civil celebrada en la *mairie* del 2.º arrondissement. Pauline tenía dieciocho años y Louis treinta y nueve. Musset, despechado, contó a sus amistades que Pauline y Sand lo habían tratado mal, y dibujó una cruel tira satírica sobre el cortejo y la boda de Viardot y Pauline; el gerente teatral aparece representado con el defecto de tener una gigantesca nariz, que se convierte en polvo cuando Sand pronuncia un discurso a su favor para que la madre de Pauline acceda a concederle su mano. La imagen de Viardot quedaría, en lo sucesivo, vinculada a esa nariz de proporciones mitológicas, que con frecuencia hacía aparición en las caricaturas que se publicaban de él en la prensa.



Fragmento de la tira satírica de Alfred de Musset, sobre el cortejo de Pauline por parte de Louis Viardot. El texto dice: (viñeta izquierda) «Magnífico discurso de Indiana [la protagonista de la primera novela de George Sand] que demuestra, como dos y dos son cuatro, que cuanto más carece un hombre de todo, más debe una entregarle a su hija. M. V. reposa su nariz sobre la mesa de backgammon»; (viñeta derecha) «La nariz de M. V. se convierte en polvo al final del discurso de Indiana».

Alfred de Musset, sobre el cortejo de Pauline por parte de Louis Viardot, caricatura, c. 1840. Bibliothèque de l'Institut de France, París. (© RMN-Grand Palais, Institut de France / Gérard Blot)

Pasaron una larga luna de miel en Italia, destino popular entre los recién casados adinerados, donde el Gobierno encargó a Louis la redacción de un informe «sobre el estado del teatro y de las bellas artes». Viajaron a Milán, Bolonia, Venecia, Florencia y después a Roma, donde visitaron la Villa Medici y la Academia Francesa de Roma, en aquel momento bajo la dirección de Ingres, donde conocieron a un joven Charles Gounod, que acababa de ser galardonado con el Prix de Rome.

Más adelante, ese mismo verano, regresaron a París, donde se instalaron en la rue Favart, a pocos pasos del antiguo Théâtre Italien. Al año siguiente se mudaron al square d'Orléans, un espacio residencial privado formado por mansiones al estilo Nash, diseñado en 1829 por el arquitecto inglés Edward Cresy, y donde también vivían Sand y Chopin, en casas distintas.[90]

Al casarse, Louis anunció su dimisión como director del Théâtre Italien, cargo que creía que no podía mantener sin entrar en conflicto de intereses. Asumió el papel de representante comercial de Pauline, y se encargó de negociar sus honorarios y sus contratos, así como de la administración de todos sus ingresos y sus bienes, de los que, en su calidad de marido, ya era legalmente responsable en la mayoría de los países de Europa.[91] Hasta 1852, todos los contratos de Pauline estuvieron «debidamente autorizados por su marido» y firmados por él. Con posterioridad a esa fecha, los contratos aparecen firmados por ella misma, pero incluso entonces se señala que había recibido «la debida asistencia de su marido».[92] Debido a la reputación de laxa moral que iba aparejada con el mundo del teatro, las leyes tendían a subordinar a las mujeres casadas del ámbito escénico al control de sus maridos de forma más estricta que en otras circunstancias. Según el Código Napoleónico, que regía en Francia y que influyó enormemente las legislaciones de otros países en el siglo XIX, las mujeres no podían firmar un contrato sin el consentimiento de sus maridos, aunque se les permitía llevar negocios por cuenta pro-

pia. Los juristas argumentaban, sin embargo, que en el caso de las mujeres del mundo teatral, el marido debía conservar el derecho a romper un contrato que previamente hubiera aprobado por motivos de moralidad y de protección familiar.[93]

Estar casada con Louis Viardot, un hombre influyente en el mundo del teatro que mantenía una estrecha relación con Aguado, no fue para Pauline el pasaporte hacia el éxito que quienes la apoyaban habían imaginado. Aguado podía haberla ayudado en los escenarios de París, pero en 1840, el Gobierno acabó con su influencia, se opuso a sus planes de fusión de los teatros y lo obligó a aceptar a Léon Pillet, persona a la que Aguado no podía soportar, como director de la Opéra. Este redujo inmediatamente su inversión en la institución de 300 000 a 150 000 francos anuales. Más adelante, en 1842, Aguado murió en un accidente de diligencia en España y, tras ello, su viuda vendió sus intereses de la ópera.[94]

Una vez anulado el poder de Aguado, el mundo de la ópera de París entró en un marasmo de pequeñas rivalidades. La carrera de Pauline se vio bloqueada por la acción de algunas prima donnas rivales y de sus seguidores. En la Opéra, fue vetada por Rosine Stolz, cantante conocida por sus excesos apasionados y amante de Pillet.[95] Este, demasiado débil como para hacer frente a su influencia, no permitía que se representara ninguna ópera si su amante no interpretaba el papel principal. Stolz contrató a una claque para que la aplaudieran y vitorearan. Diseñó estratagemas contra Pauline y sobornó a periodistas para que difundieran el rumor de que tenía un talante demasiado mercenario como para alcanzar un acuerdo con la administración de la Opéra. La frustración de Louis llegó a tal punto que, en diciembre de 1841, publicó en *La revue indépendante* una invectiva contra la institución, acusándola de parcialidad y de incompetencia. No era la forma más eficaz de defender la causa de Pauline.[96]

Al mismo tiempo, la nueva gerencia del Théâtre Italien se mostraba reacia a contratar a Pauline por temor a enemistarse con su prima donna, Giulia Grisi, soprano italiana que estaba entonces en la cúspide de su poder. Grisi era diez años mayor que Pauline y la temía como rival. Cuando, finalmente, el teatro contrató a Pauline por una temporada (a partir de octubre de 1842), Grisi pagó a una claque para que la abucheara y jaleara las arias que cantaba la propia Grisi con aplausos y bravas. También sobornó a los principales críticos para que prodigaran fastuosas alabanzas a sus actuaciones y desdeñaran las de su competidora. Tenía a sueldo a todos los críticos de la *Revue des deux mondes*, la *Revue de Paris, Le Ménestrel* y *Le Moniteur*. El ataque más cruel llegó de parte de Henri Blaze de Bury, el 1 de diciembre, en la *Revue des deux mondes*. El objetivo del artículo no era solo Pauline, sino también su marido, uno de los fundadores y principal financiador de *La revue indépendante*, publicación rival de la *Revue des deux mondes*.[97] Sintiéndose en la obligación de defender el honor de su mujer, Louis escribió una rimbombante carta al periódico *Le Siècle*, explicando cuál era la verdadera motivación de Blaze de Bury, quien, solo tres años antes, había puesto a Pauline por las nubes en su debut en el Théâtre Italien. «Hay personas de buen corazón que golpean a una mujer para herir a un hombre», concluye la carta de Viardot.[98]

Vetada en París, Pauline se vio obligada a marcharse al extranjero. En 1841, pasó una segunda temporada en Londres, ciudad que no le gustaba, lamentándose ante George Sand de que sus habitantes eran aburridos y demasiado formales, y que «una tiene que satisfacer su mal gusto».[99] El verano siguiente, después de que naciera su primera hija, Louise, Pauline realizó una gira de conciertos por España acompañada por Louis en el papel de representante. La acogida que recibió fue extática. En Granada, donde hacía un calor sofocante, grandes multitudes se agolparon a las puertas del teatro, empujándolas en un desesperado intento

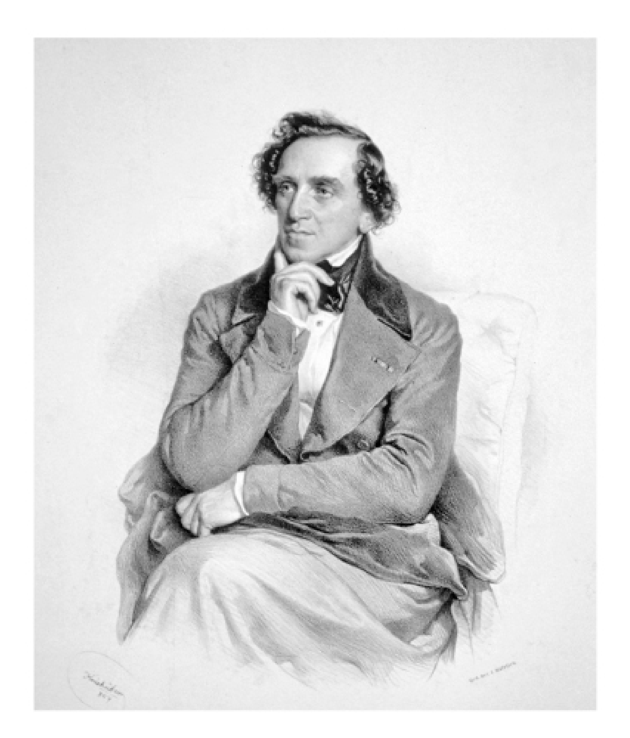
de entrar. Los precios de las entradas de reventa se dispararon.[100] Era la primera vez que Pauline visitaba el país de sus padres, y tal como recordaría muchas décadas después, todo le parecía extrañamente familiar: «Todo lo que veía me parecía haberlo visto antes, todo lo que escuchaba creía haberlo escuchado antes [...]; las personas que conocía parecían ser reapariciones de mis propios sueños [...]. Sentí que ese era mi verdadero hogar. Pero aquello no significaba que deseara vivir allí».[101]

Sand le escribió diciéndole que estaba siguiendo su gira desde Nohant, con Chopin y Delacroix, a través de los periódicos, mientras cuidaba también a la pequeña Louise. «Tienes un pie en un estribo, que es España. Ahora debes poner el otro pie en un segundo estribo, que será Italia, y después recorrerás Francia e Inglaterra a galope largo.» Los tres amigos coincidían en considerar, le contaba, que Pauline era la mejor cantante del mundo, cosa que algún día sería evidente, «tanto para el vulgo como para los *connoisseurs*», que había hecho rápidos progresos antes del revés sufrido (la exclusión de la Opéra de París) y que, para seguir avanzando, tenía que emprender un camino distinto. Sand estaba segura de que «nuestro Loulou [Louis], una vez lo hubiera reflexionado y comentado contigo, te daría el mismo consejo»:

> El hecho es que tanto Francia como Inglaterra están demasiado *blasé*, con un gusto demasiado corrupto como para no sofocar, hasta donde les resulta posible, el desarrollo de un joven artista, sobre todo si ese artista es una mujer, fiel y modesta, que ni es una intrigante ni carece de decoro. Debes regresar a estos fríos países con un nombre que goce de tal reconocimiento en el extranjero que las intrigas contra ti sirvan solo para fortalecerte. Debe ocurrir que los periódicos, con sus pedantes, ignorantes y mezquinas críticas a mala fe, no lleguen cada mañana zarandeándote a derecha e izquierda. Debes reinar por entusiasmo en países menos escépticos y menos dogmáticos, y durante algunos años los *países de los periódicos* [énfasis de George Sand] deben poder únicamente registrar y señalar tus éxitos, sin capacidad de analizarlos y diseccionarlos. Lo que debe ocurrir, en suma, es que el público imbécil, que se considera un gran *connoisseur* pero está muy lejos de serlo, a causa de su falta de corazón, te desee, te llame, exija tu regreso.

En conclusión, Pauline debía proseguir con sus giras y no regresar a París hasta que su fama obligara a sus enemigos a claudicar. «Sin un contrato en el teatro, París sería como una tumba para ti.»[102]

Los Viardot estaban de acuerdo con ella y, como representante de Pauline, Louis entabló pronto negociaciones con La Scala y con Berlín. La primavera siguiente, de abril a julio, estuvieron en Viena, donde Pauline triunfó interpretando el papel de Rosina en *El barbero de Sevilla* y como *La Cenerentola*. La noche del estreno tuvo que salir a saludar no menos de una docena de veces, cada una de las cuales llovieron flores en el escenario, que quedó cubierto por completo de ellas, tal como contó la propia Pauline a George Sand. Los vieneses «no habían visto cantar a nadie de ese modo antes», recordaba en sus memorias la princesa Metternich. Desde Viena viajaron a Praga, donde a Pauline le pareció que el público era «muy inteligente y muy entusiasta», y de allí siguieron hasta Berlín. En sus giras anteriores, se había esforzado por impresionar a los prusianos, que eran conocidos por su relativa contención como público teatral. Pero esta vez pudo contar a Sand: «Los fríos berlineses se han vuelto tan cálidos como los vieneses».[103]



Meyerbeer, 1847.
Giacomo Meyerbeer, fotografía, 1847 (Wikimedia Commons)

Fue en Berlín donde Pauline conoció al compositor Meyerbeer, una poderosa figura en el mundo de la música europea, cuyas espectaculares óperas *Robert le diable* (1831) y *Les huguenots* (1836) habían cosechado grandes éxitos en todo el continente. Meyerbeer era el *Kapellmeister* (director musical) de la corte prusiana y, desde 1843, *Generalmusikdirektor* de la Opéra de Berlín. Gran admirador de la voz de Pauline y de sus dotes interpretativas, la hizo cantar en Potsdam para el rey de Prusia, Federico Guillermo. Meyerbeer creía que Pauline debía llegar a ser la prima donna de la Opéra de París. Le prometió que no permitiría que se estrenaran allí sus óperas a menos que ella figurara en ellas. «Meyerbeer tiene planes para mí —escribió Pauline entusiasmada a Sand, en agosto de 1843—. Le va contando a quien quiera escucharlo que para él soy la mejor artista del universo, y que soy yo a quien él quiere en la Opéra.»[104]

Meyerbeer era un aliado poderoso, pero ni siquiera su apoyo fue suficiente para doblegar a la oposición de París. En consecuencia, poco después de su regreso a la capital francesa, en septiembre de 1843, los Viardot aceptaron un contrato para la siguiente temporada de otoño en San Petersburgo. «Puedo anunciar con gran emoción que el compromiso para San Petersburgo se firmó hace una hora y estamos todos muy contentos —escribió Pauline a Sand el 20 de septiembre—, más aún porque este *grand parti* resulta ventajoso de mil maneras diferentes.»[105] La motivación de su viaje era comercial; la oferta económica de los rusos era demasiado buena como para rechazarla. Rusia era un nuevo y lucrativo mercado para la ópera italiana, y Pauline lo necesitaba, no solo por los cuantiosos honorarios que podía ingresar, sino porque, tal como le había aconsejado George Sand, debía acumular un mayor número de éxitos para llamar la atención de los «países de los periódicos» como Francia.

La primera semana de octubre, los Viardot emprendieron el largo y arduo viaje desde París, a través de Berlín, hasta San Petersburgo. En Francia, el tendido ferroviario apenas estaba empezando a construirse, por lo que tuvieron que viajar en carruaje desde París hasta la frontera con Bélgica. Pero desde allí pudieron conectar con el recién inaugurado ferrocarril entre Amberes y Colonia. Atravesaron Prusia occidental en coche de caballos y llegaron a Hannover en su sexto día en la carretera. Desde allí podían coger el tren a Magdeburgo, y seguir su viaje a caballo y en carruaje hasta Potsdam, donde había un enlace ferroviario con Berlín. Para la última parte de su viaje desde la capital prusiana no había ferrocarril, por lo que los restantes mil seiscientos kilómetros hasta San Petersburgo tuvieron que hacerlos en *Schnellpost*, el carruaje alemán más rápido, hasta la frontera rusa, y luego, por caminos embarrados y llenos de baches, en *kibitka*, un coche cerrado tirado por caballos.

II

El primer ferrocarril internacional, entre Amberes y Colonia, estaba recién inaugurado, y los Viardot debieron de estar entre las primeras personas que viajaron en aquella línea, la cual supuso un impulso crucial para el comercio internacional. Las mercancías procedentes de los territorios con acceso al Rin podían transportarse, vía Aquisgrán y Lieja, hasta el puerto de Amberes en el río Escalda y, desde allí, en barco, al resto del mundo.

En Colonia, Aquisgrán y Amberes se celebraron festivales para conmemorar la inauguración, en los que el tema principal fue la unidad de Bélgica con la Renania prusiana. «Nuestras costumbres, hábitos y deseos, nuestros intereses, son los mismos. Sentimos el mismo impulso comercial, y nos inspira el mismo amor por el arte y la ciencia», declaró el alcalde de Amberes en un banquete para quinientas personas celebrado en la Bolsa de la ciudad.[106]

El rey de Prusia no estaba allí. Como miembro de la Santa Alianza que establecieron las tres grandes potencias conservadoras (Rusia, Austria y Prusia) en el Congreso de Viena de 1815, Federico Guillermo no reconocía al Estado belga, fundado tras una revolución en julio de 1830, y lo consideraba una amenaza cada vez mayor para los intereses de Prusia en Renania, sobre todo a causa del movimiento «ultramontano», que unía a los católicos belgas y a los católicos renanos. El rey prusiano temía que el ferrocarril entre Amberes y Colonia pudiera unificar Renania con Bélgica y arrebatársela a Prusia. La burguesía renana admiraba las libertades belgas e hizo fuertes inversiones en la línea internacional, en busca de la creación de un vínculo comercial más estrecho con Bélgica. El ferrocarril debilitó las fronteras nacionales desde el principio.

Con la apertura de un segundo ferrocarril desde Amberes a Mons en el sur, vía Bruselas, Bélgica pronto estuvo atravesada por dos rutas cardinales, una de este a oeste y otra de norte a sur, que conectaban sus principales ciudades, puertos y regiones in-

dustriales. Además, la red abrió Bélgica a sus cuatro vecinos: Reino Unido, Francia, los Países Bajos y el mosaico de estados independientes que entonces conformaban Alemania.

A los pocos años de la apertura de la línea Colonia-Amberes, había rutas que cruzaban las fronteras nacionales por todas partes. En 1846, la línea París-Bruselas se completó con la apertura del tramo francés hasta Lille por parte de la Compagnie des Chemins de Fer du Nord. Pronto, el Chemin de Fer du Nord conectó París con los puertos del Canal de Boulogne, Dunkerque y Calais, desde donde un vapor tardaba tan solo tres horas en llegar a Inglaterra. Para 1848, había ferrocarriles que unían Francia con Suiza, Suiza con Baden-Baden y Hesse, Baviera con Sajonia y Prusia, y Brunswick con Hannover y Holanda. Los austriacos tenían un ferrocarril de Viena a Praga y estaban construyendo otro que cruzaba las montañas de Semmering hasta Trieste, su único puerto de mar. El Imperio ruso tenía una línea de ferrocarril que iba de Varsovia hasta la frontera con Austria, donde los trenes pasaban a Viena.

El ferrocarril era el símbolo paradigmático del progreso industrial y la modernidad. Definía la «era moderna», y consignaba el transporte tirado por caballos al «viejo mundo». «Quienes hemos vivido antes del ferrocarril y sobrevivimos al mundo antiguo nos encontramos como Noé y su familia cuando salieron del Arca», declaró William Makepeace Thackeray.[107] Los ferrocarriles revolucionaron el sentido europeo del espacio y el tiempo. Se abrieron vastos y nuevos paisajes, y el tamaño de los países pareció reducirse a medida que las zonas del interior profundo quedaban más cerca de las ciudades. «Tengo la sensación de que las montañas y los bosques de todos los países están avanzando sobre París. Ahora mismo puedo oler el aroma de los tilos alemanes; los rompeolas del mar del Norte golpean contra mi puerta», escribió Heine acerca de la apertura de dos líneas que partían de París, una hacia Orleans, la otra hacia Ruan, en 1843.[108]

El poder que ostentaba el ferrocarril para acercar a las personas fue aprovechado de inmediato. Se consideró como una fuerza democratizadora. El historiador Jules Michelet, al reflexionar sobre un viaje en tren que había realizado de Versalles a París, afirmaba que, si el palacio era el capricho de un rey, los ferrocarriles eran «para uso de todos, y así unen a Francia, acercando Lyon y París».[109] Los reaccionarios temieron esta influencia democratizadora de los ferrocarriles. Por tal razón, el papa Gregorio XVI prohibió su presencia en los Estados Pontificios, y el príncipe heredero de Hannover se opuso a ellos porque no deseaba que los zapateros y los sastres viajaran tan rápido como él.[110]

Goethe consideraba que los ferrocarriles tenían la potencia de ser una fuerza unificadora de Alemania, visión de la que también se hizo eco el economista alemán Friedrich List en su influyente trabajo, *Sistema nacional de economía política* (1841). List imaginó un sistema ferroviario para toda Alemania, con seis líneas radiales que partieran de Berlín hacia Múnich, Basilea y Colonia, y conectasen Alemania con los países vecinos. El ferrocarril, sostenía, era la fuerza motriz del desarrollo nacional, aquello que permitía un crecimiento del comercio y la industria y fomentaba la creación de una cultura común, atenuando el aislamiento provincial y la estrechez mental. E incluso creía que los ferrocarriles facilitarían el desarrollo de una economía a escala europea.

List no era el único que veía el potencial de los ferrocarriles en la unión de Europa. Camillo Cavour, ministro de Finanzas, que supervisó la construcción del tendido ferroviario en el Piamonte, creía que tenían la misión cultural más amplia de «elevar el espíritu cívico de las naciones atrasadas de Europa», con lo que se refería mayormente al resto de los italianos.[111] En Francia, Victor Hugo hablaba de ellos como la locomotora del progreso, que conduciría a la formación de una cultura global con un solo idioma, el francés; «On va en wagon et l'on parle français». En Reino

Unido se escuchaban predicciones sobre cómo el ferrocarril transformaría ese mundo hecho de naciones en «una gran familia que habla una sola lengua y adora a un solo Dios».[112]

Pero nadie creía en la fuerza unificadora de los ferrocarriles como los sansimonianos, quienes veían en ellos la materialización del ideal de la fraternidad entre naciones de la Revolución francesa. «Acortar para todos la distancia que separa las poblaciones entre sí es reducir igualmente la distancia que separa a los hombres entre sí», escribió el pensador sansimoniano Constantin Pecqueur en un libro de 1839, cuyo argumento central —que los cambios en las condiciones materiales producen cambios en la esfera cultural— tuvo una gran influencia en la filosofía materialista de Marx.[113]

El propio Marx era muy consciente del impacto que tendría el ferrocarril en la circulación de mercancías. En los *Grundrisse* (1857-1858) analizó «la anulación del espacio por el tiempo» que suponían los ferrocarriles, los barcos de vapor y el telégrafo, la cual permitía una globalización comercial. Al reducir los costes de transporte, los ferrocarriles abrían nuevos mercados para toda una serie de productos; llegaba pescado fresco a los pueblos del interior y los vinos de Francia o Italia se hicieron conocidos en toda Europa. Durante los trescientos años anteriores, el volumen del comercio mundial había aumentado muy lentamente, a un ritmo inferior al 1 por ciento anual; pero entre 1820 y 1870 se disparó a un 4,18 por ciento anual.[114]

No solo las mercancías circularon con más rapidez y alcance geográfico, sino también las personas, las cartas, las noticias y la información, lo que, en todos los países con tendido férreo, produjo un mayor sentido general de pertenencia a Europa. La conexión entre el crecimiento del comercio internacional y el desarrollo de una cultura paneuropea o «cosmopolita» fue, sin duda, subrayada por muchos pensadores destacados, entre ellos Kant, Goethe y Marx. Antes del desarrollo del ferrocarril, no era

extraño que los ciudadanos pasaran toda su vida en la ciudad en la que habían nacido. «Un viaje de ciento cincuenta kilómetros —contaba un escritor inglés en la década de 1890— se consideraba entonces con mayor aprensión que hoy pensamos un viaje alrededor del mundo.»[115] El medio más rápido para viajar largas distancias era en carruaje o en diligencia, que incluso en carreteras de macadán no podía superar los diez o doce kilómetros por hora, y había que sumar el tiempo necesario para cambiar los caballos.

La llegada del ferrocarril no alteró la duración de los viajes de la noche a la mañana. Se tardó años en completar las líneas, así que los pasajeros tenían que cambiar el tren por el coche de caballos en aquellos tramos de su viaje en los que aún no se hubiera construido el tendido férreo, como hicieran los Viardot durante su primer viaje a San Petersburgo. Por ejemplo, en julio de 1849, un diplomático italiano tardó más de una semana en llegar de Ferrara a Génova, que están separadas por una distancia de trescientos kilómetros en línea recta, a pesar de que pudo emplear el recién inaugurado ferrocarril entre Florencia y Livorno. Para llegar a Florencia, tuvo que cruzar los Apeninos en diligencia y, después, ir en otra de Pisa a Génova.[116]

No obstante, la velocidad a la que permitía viajar el ferrocarril se percibió como una revolución. Los primeros trenes iban a entre treinta y cincuenta kilómetros por hora, y algunos alcanzaban velocidades de hasta ochenta kilómetros por hora, lo que causaba tanto la admiración como el temor de muchos pasajeros.[117] Con anterioridad a 1843, George Sand tenía que invertir dos días de viaje, y a veces incluso más, viajando en la diligencia del correo, para llegar desde París hasta su casa en Nohant, un trayecto de doscientos ochenta kilómetros; pero la apertura de la línea de ferrocarril hasta Orleans redujo el viaje a la mitad de tiempo.[118] Cinco años más tarde, en 1848, Chopin tardó solo doce horas en ir de Londres a Edimburgo en tren, un trayecto de

seiscientos cincuenta kilómetros que solo diez años antes le habría llevado dos días y una noche en el carruaje más veloz y por carreteras en buen estado.[119] Las cartas, que antes tardaban semanas en atravesar Europa en diligencia de correo, llegaban ahora en pocos días, y con el telégrafo, cuyo tendido iba paralelo al de los ferrocarriles, las noticias podrían llegar en cuestión de minutos a las principales ciudades. Los diarios nacionales fueron producto del ferrocarril; podían enviar las ediciones vespertinas desde la capital para que estuviera en la mayoría de las ciudades de provincias a la mañana siguiente. Los periódicos regionales fueron producto del telégrafo, que transmitía los principales titulares nacionales e internacionales en cuestión de segundos, para que los periódicos locales pudieran dar noticia de ellos.

En su extensión por todo el continente, el ferrocarril impulsó también la circulación internacional de la música, la literatura y el arte europeos. Desencadenó una revolución en el mercado cultural.

En el siglo XVIII había existido ya un mercado para obras creativas. Entonces se había desarrollado una esfera pública de conciertos, diarios y otras publicaciones periódicas, galerías privadas y museos, que permitió a escritores, artistas y músicos liberarse de su anterior dependencia de los mecenas poderosos y ofrecer sus obras a un espectro más amplio de la sociedad.[120] Pero este mercado seguía siendo bastante pequeño y localizado. En lo tocante al mundo de las artes visuales y de la música, estaba dominado por las redes que se articulaban en torno a un grupo de nobles *connoisseurs*, una academia de bellas artes o un teatro de ópera, y los artistas seguían dependiendo de esta red de contactos personales para poder desempeñar su trabajo. Durante las primeras décadas del siglo XIX la situación no cambió sustancialmente. Solo con la llegada de los ferrocarriles, de los telégrafos y de la prensa nacional y con el desarrollo de las técnicas baratas de impresión de grandes tiradas empezaron las artes a operar en un

mercado más impersonal, un mercado en el que los productores vendían sus obras en formas que permitían su reproducción y su distribución internacional.

El impacto de los ferrocarriles resultó transformador en especial para el sector del libro, pues los costes de transporte experimentaron una reducción drástica. Por ejemplo, en Francia, entre 1841 y 1860, la exportación internacional de libros aumentó en más del doble. El mercado de los libros franceses se hizo verdaderamente global por primera vez, y en 1860, cuando los barcos de vapor posibilitaron económicamente el transporte de libros al Canadá francófono, llegó a suponer un tercio de las exportaciones que salían de Europa.[121] En el mundo de habla alemana, los editores de Leipzig y Berlín disfrutaron de un aumento similar de las exportaciones gracias a las excelentes conexiones ferroviarias, que redujeron los costes de transporte en tres cuartas partes entre 1845 y 1855.[122]

La velocidad con la que una nueva obra creativa podía cruzar las fronteras nacionales era fenomenal. Nunca antes se había visto algo parecido. Por ejemplo, el 1 de septiembre de 1843, el Théâtre du Palais-Royal de París estrenó un vodevil sobre las nuevas líneas ferroviarias, titulado *París, Orleans, Ruan*. Se publicó en el *Magasin théâtral* y fue adaptado por el actor austriaco Johann Nestroy como *Eisenbahnheirathen, oder: Wien, Neustadt, Olmütz* (Matrimonios ferroviarios o Viena, Neustadt, Olomuc), cuya primera representación tuvo lugar en el Theater an der Wien solo cuatro meses después, el 3 de enero de 1844.[123]

El ferrocarril rediseñó el mapa cultural de Europa. Las ciudades de provincias se vieron arrastradas a la órbita de las grandes ciudades, cuyo crecimiento fue de la mano del desarrollo de los ferrocarriles. En el caso de Lille, por ejemplo, la apertura de la línea que la conectaba con París hizo que aumentaran las visitas de artistas procedentes de la capital —el Théâtre Italien realizó allí una temporada en 1856, y otra después, en 1865—.[124] Las ciu-

dades que contaban con un enlace internacional se convirtieron en importantes centros culturales por derecho propio. Bruselas, que era una ciudad brabanzona de lengua flamenca, se vio transformada en una ciudad europea cosmopolita gracias a las conexiones ferroviarias con Francia y Alemania. La apertura de la línea París-Bruselas llevó a la ciudad a veinte mil inmigrantes, en su mayoría de Francia, entre 1843 y 1853.[125] Los franceses formaron la élite cultural de la ciudad, dirigían los teatros y museos, escribían artículos para la prensa o trabajaban allí como escritores y artistas. Debido a su posición intermedia entre los mundos de habla francesa y alemana, Bruselas se convirtió en un importante canal para que la cultura germana llegara hasta Francia; muchas de las óperas de Wagner, por ejemplo, se estrenaron en Bélgica antes de llegar allí.

Los ferrocarriles llevaron también a las ciudades un nuevo público de provincias. En las cercanías de las terminales ferroviarias brotaron los hoteles, los restaurantes, las tiendas y los cafés. El impacto de todo ello en el negocio del entretenimiento fue extraordinario. Anteriormente, en la era de los viajes en coche de caballos, los teatros dependían de la población de una única ciudad y de su entorno inmediato, y los directores dependían de la venta de abonos de temporada a los tenedores de palcos. Para asegurar el entretenimiento de este público local, era necesario ofrecer novedades de manera constante. Una ópera podía durar una temporada, o menos, y luego ser retirada y olvidada. Pocas producciones conseguían mantener el poder de atracción necesario para sobrevivir mucho más de un año o para justificar su posterior reestreno, así que, sencillamente, desaparecían. En el caso de La Scala, por ejemplo, durante sus primeras cuatro décadas de existencia (de 1778 a 1826) se estrenaron 298 óperas diferentes, pero solo treinta de ellas repitieron una segunda temporada y nada más que ocho una tercera. *El barbero de Sevilla* de Paisiello (1782) fue la única ópera que se mantuvo en cartel cinco tempo-

radas.[126] Con el advenimiento del ferrocarril, se desarrolló un nuevo tipo de mercado teatral. El público llegaba a las ciudades procedente de un radio más amplio, desde provincias distantes y tierras extranjeras, y esto hizo que aumentara la demanda de entradas para una sola función. Los gerentes quedaban, de este modo, liberados de la dependencia anterior de la venta de abonos de temporada, y podían prolongar el tiempo que las obras de mayor éxito se mantenían en cartel o recuperar producciones antiguas para reposición. Así, empezó a surgir algo similar a un repertorio estable o un canon.

El ferrocarril también permitió que las compañías y los músicos itinerantes llegaran a un público más amplio. Para Pauline Viardot, que llevaba años haciendo giras en coches de caballos y barcos, el ferrocarril abrió toda una serie de excitantes posibilidades. Podía regresar a Francia entre temporadas o entre las actuaciones en Alemania e Inglaterra, países ambos que contaban con enlaces ferroviarios rápidos. Al mismo tiempo, el ferrocarril le permitió aumentar sus ingresos, a base de realizar giras por provincias. En septiembre de 1841, los Viardot viajaron en el recién inaugurado Great Western Railway al Three Choirs Festival de Gloucester, y quedaron maravillados por aquellos «enormes caballos de la civilización que engullen carbón y escupen llamas», como llamó Louis a las locomotoras.

> Sentado tranquilamente en un enorme sillón, sin traqueteos ni sacudidas, sin tumbos ni tirones, uno mira por la ventana el paisaje en movimiento, cuya perspectiva cambia a cada segundo y se renueva a un ritmo incesante. Pueblos y ciudades, mansiones, casas de campo y granjas salpican cada colina y cada valle, y todas pasan volando. Durante el viaje, tuvimos uno de esos días en los que se intercalan sol y lluvia, lo que nos permitió observar las cosas en todos sus aspectos de luz y sombra.[127]

Johann Strauss estaba encantado con las posibilidades de viajar en tren por Inglaterra. En 1838, solo entre los meses de abril y julio, su orquesta actuó en más de treinta ciudades británicas, una cantidad de viajes que habría sido imposible en Austria o Francia, donde la construcción del tendido ferroviario iba más

rezagada. «Me he visto en una ciudad diferente casi a diario —escribió al director de orquesta Adolf Müller al final de su viaje por Inglaterra—, ya que, aquí, se puede viajar con mucha rapidez gracias a que los caballos son buenos y las carreteras excelentes. En particular, de gran ventaja para el viajero son los ferrocarriles, medio de transporte que he utilizado con intensidad, por ejemplo, en Liverpool, Manchester, Birmingham, etcétera.»[128]

Mucho antes de la llegada del ferrocarril, los músicos ya habían tenido que viajar constantemente para ganarse la vida. Pero el tiempo, por no hablar de los peligros y las molestias, que suponían los viajes en coche de caballos reducía enormemente las ganancias. Berlioz se lamentaba con frecuencia de los «costes ruinosos» que suponía transportar las pesadas cajas llenas de partituras en barcos y en carruajes tirados por caballos, a través de carreteras llenas de baches, y afirmaba que anulaban cualquier beneficio que pudiera sacar de sus giras. Pero, con la llegada de los ferrocarriles, se animó a emprender una serie de ambiciosos conciertos por Alemania que comenzaron durante el invierno de 1842-1843, aprovechando las líneas recién inauguradas entre Berlín, Magdeburgo, Brunswick y Hanover. En sus memorias, Berlioz recuerda haber tenido un «éxito inusual» en Magdeburgo, donde un empleado de correos, encargado de registrarle el equipaje, se negó a creer que él fuera el famoso compositor:

> Sin duda, el buen hombre se imaginaría que aquel fabuloso músico tendría que viajar, si no montado en un hipogrifo en medio de un remolino en llamas, al menos con un suntuoso tren de equipaje y un pequeño ejército de lacayos; pero en vez de ello, hete aquí un individuo que se parecía a cualquier otro hombre, salido, ahumado y congelado de un vagón de ferrocarril, y que cargaba él mismo el peso de su baúl, caminaba solo, hablaba por sí mismo, en francés, no hablaba una palabra de alemán excepto «Ja», y tenía que ser claramente un impostor.[129]

Es conocido que Rossini tenía pavor a los trenes. Aunque no siempre había sido así. En su primer viaje en tren, entre Amberes y Bruselas, en 1836, se había maravillado de la velocidad de la máquina y le había dicho a su amante, Olympe Pélissier, que no

tenía ningún miedo. Pero algo debió de pasar después de aquello, quizá un accidente, porque a partir de la década de 1840 se negó volver a subirse a un tren y viajó a todas partes en coche de caballos. Tal incapacidad para ir a la par de los tiempos modernos resulta simbólica. La música de Rossini estaba firmemente arraigada en el mundo anterior al ferrocarril; era de pequeña escala, estaba acompasada con el leve clip-clop de un coche de caballos y pensada para la economía de los teatros de provincias o de la corte, cuyo público no realizaba grandes desplazamientos. El compositor fue incapaz de adaptarse a las nuevas condiciones de la era del ferrocarril, en la que los teatros daban también servicio a un público más extenso de clase media, que exigía espectáculos a gran escala, con orquestas y coros más grandes, escenografías suntuosas y efectos espectaculares, es decir, la *grand opéra*, los dramas musicales de cinco actos que eran los predilectos de la Opéra de París. Rossini lo intentó, pero no fue capaz de trabajar con esta nueva forma. Después de *Guillermo Tell* (1829), su primer y último intento, dejó de escribir óperas por completo, se retiró, y se fue a vivir a Bolonia. En un intento de explicar la decisión de retirarse, Rossini escribiría más tarde que la ópera, como cualquier otra forma de arte, era «inseparable de los tiempos en los que vivimos», que «el idealismo y el sentimiento» que sustentaba su arte se había quedado obsoleto en la era moderna del «vapor» y las «barricadas».[130] No es casualidad que Meyerbeer, el primer gran compositor de *grand opéra*, abrazara la era industrial. Viajaba sin cesar en ferrocarril y componía en los trenes. En su música se puede escuchar el pulso de estos. Meyerbeer había sido protegido de Rossini. Eran amigos, colegas y contemporáneos, pero su música era la voz de dos mundos completamente distintos.

El ferrocarril apuntaló el optimismo del siglo XIX, la creencia en el progreso moral a través de la ciencia y la tecnología. Junto con la fotografía y las tecnologías mecánicas, el ferrocarril contribuyó a generar una concepción moderna de la realidad, un

nuevo sentido del «aquí y ahora», de un mundo hecho de movimiento, de cambio constante, en el que todo era momentáneo. «La modernidad es lo transitorio, lo fugaz, lo contingente», dijo Baudelaire.[131] Se necesitaban nuevas formas de arte para reflejar esta realidad contemporánea, un arte que diera sentido al mundo moderno tal como lo experimentaban los habitantes de las ciudades, un arte que mostrara las cosas tal como realmente eran, no fantasías románticas. Como escribió Theodor Fontane en 1843, «El romanticismo ha llegado a su fin en esta tierra, es el amanecer de la era del ferrocarril».[132]

III

Eugène Sue publicó su novela *Los misterios de París* en *Le journal des débats* a lo largo de diecisiete meses, entre junio de 1842 y octubre de 1843. El melodrama, situado en el inframundo criminal de París, en el que el protagonista, el príncipe Rodolphe, se aventura en una misión para ayudar a los pobres de la ciudad, resultó tan popular que la publicación por entregas disparó las ventas del periódico en varios miles de ejemplares en solo unas pocas semanas. El número de lectores era muy superior al de los que podían permitirse pagar la suscripción de 80 francos a *Le journal des débats*. Según algunas estimaciones, entre 1842 y 1844, leyeron la historia entre cuatrocientas mil y ochocientas mil personas. Durante ese tiempo, se realizaron diez traducciones de la novela, de ellas, seis al inglés, lo que como mínimo duplicó el número de lectores. En Francia, decenas de miles de los lectores más pobres compraron la novela en fascículos de 50 céntimos. Otros se mantenían al tanto de lo que ocurría en cada episodio semanal gracias a las salas de lectura públicas, los *cabinets de lecture*, donde podían leerse libros y revistas por una pequeña cuota, aunque la demanda que había de *Le journal des débats* era tan alta que muchos gabinetes tuvieron que limitar el tiempo de acceso a la publicación. «En los cafés —señalaba el crítico literario Charles Sainte-Beuve—, hay peleas por el *débats* de la mañana, y se

cobran hasta diez sous por el rato que lleva leer el episodio de la historia de Sue.» Los trabajadores se reunían en grupo en los talleres para escuchar la lectura de cada entrega. Escribían a Sue para comentarle los pasajes en los que se describen las condiciones de vida de los pobres, y le hacían sugerencias para el desarrollo de la trama. Los personajes de la novela tenían nombres familiares. «Todo el mundo habla de sus misterios», le escribió un lector al novelista.

> Su obra está en todas partes: en el banco del trabajador, en el mostrador del comerciante, en el diván de la dama, en la mesa de la vendedora, en el escritorio de la oficinista y del magistrado. Estoy seguro de que, de toda la población de París, tan solo quienes no saben leer la desconocen.[133]

Para los suscriptores de clase media de *Le journal des débats*, las oscuras descripciones de los callejones de París que rendía la novela concordaban con la sensación de aprensión que les despertaban los habitantes pobres de la ciudad. *Los misterios de París* trasladaba los horrores de la novela gótica al submundo urbano. También ofrecía la esperanza de una reconciliación entre ricos y pobres, cuestión sobre la que Marx estaba en completo desacuerdo con la perspectiva política de Sue. La novela guardaba un atractivo popular para la nueva clase de lectores creada por la ley Guizot de 1833, legislación que obligaba a cada comuna o municipio a mantener un colegio público. Es difícil saber lo que la novela significaría para la vendedora o trabajadora recién alfabetizada, pero, a juzgar por las cartas que muchas de ellas escribieron al autor, les gustaban los episodios emocionantes, los giros de la historia y los personajes procedentes de entornos humildes, como ellas mismas.

La publicación de novelas por entregas era una alternativa más barata al formato estándar del libro encuadernado en tapa dura, que resultaba demasiado caro para estos nuevos lectores. Para los periódicos, era una estrategia de marketing al servicio de la búsqueda de un público masivo. La primera novela por entregas en un periódico francés fue *La vieille fille*, de Balzac, que se publicó

en *La Presse* fragmentada en doce episodios diarios a partir del 23 de octubre de 1836, el mismo año en que empezó a publicarse *Los papeles póstumos del club Pickwick*, de Dickens, en cuotas mensuales de un chelín. *La Presse* fue creación de Émile de Girardin, miembro de una nueva generación de editores comerciales que supo aprovecharse de la gran demanda de material de lectura existente. Girardin se dio cuenta de que si un aumento del número de lectores le permitía atraer mayores ingresos publicitarios, podría reducir el precio de las suscripciones. Lanzada en julio de 1836 con una suscripción anual a tan solo 40 francos, para 1845 *La Presse* había triplicado su tirada diaria y, durante el mismo periodo, consiguió duplicar los ingresos por publicidad. Todas las páginas incluían anuncios. La novela por entregas o *roman feuilleton* era el principal atractivo del periódico. Girardin estaba dispuesto a pagar a los escritores sumas generosas. Tuvo la suerte de descubrir a Sue cuando este se encontraba en el punto más bajo de su carrera literaria, endeudado después de que sus primeros relatos hubieran recibido malas críticas. Le pagó por página su primer éxito, *Matilde. Memorias de una joven*, que *La Presse* empezó a publicar en diciembre de 1840. En 1842 le siguieron tres más.[134]

Para entonces todos los periódicos importantes andaban en busca de novelas para aumentar su tirada. Las mejoras en la técnica litográfica les permitían publicar a bajo coste grandes tiradas que incluían ilustraciones, lo que hizo crecer su popularidad. Los editores competían por los mejores autores, *Le journal des débats* había pagado 26 500 francos por *Los misterios* de Sue, lo que suponía una enorme suma para una novela, pero el aumento en ventas que generó para el periódico hizo que las pujas por su siguiente novela, *El judío errante*, fueran aún más elevadas. Ganó la oferta del editor de *Le Constitutionnel*, Louis Véron, antiguo director de la Opéra, que pagó 100 000 francos por la saga familiar de Sue, calculando que, solo con el aumento de las suscripciones,

ya lo recuperaría. Según el cálculo de Véron, a 40 francos, *Le Constitutionnel* tendría que duplicar el número de suscriptores para recuperar la inversión, y, de hecho, se pasó de 3600 a 25 000 suscriptores durante el tiempo en que el relato se estuvo publicando en sus páginas, y siguió haciéndolo hasta llegar a 40 000 en los años siguientes, puesto que la continua popularidad de *El judío errante* en formato de ediciones baratas de libros y adaptaciones teatrales dio prestigio a *Le Constitutionnel* como fuente de ficción popular.[135]

Muchos de los escritores de mayor éxito hicieron fortuna con el *roman feuilleton*. Desde los *Papeles del club Pickwick* (en 1836-1837) hasta *Casa desolada* (en 1852-1853), Dickens publicó sus libros más vendidos en fascículos mensuales de un chelín, y cambió a un formato semanal para *Tiempos difíciles* en 1854. Balzac escribió para estos *feuilletons* a un ritmo industrial. Le presionaba la necesidad de ganar dinero, pues estaba constantemente endeudado. Entre 1836 y 1850, más de veinte novelas de Balzac, incluidas *El primo Pons* y *La prima Bette* aparecieron por primera vez en periódicos, y todas ellas se reimprimieron en formato libro. Solo en 1847, Balzac estaba publicando novelas por entregas en tres periódicos distintos. George Sand publicó *Consuelo* en fascículos regulares en *La revue indépendante* entre 1842 y 1843. Su aparición ayudó a que el periódico, siempre en apuros, siguiera siendo sostenible en un momento en que, de otro modo, Louis Viardot, en calidad de garante financiero de la revista, podría haber acabado en bancarrota —situación que supuso un incentivo más para que los Viardot aceptaran el lucrativo contrato de San Petersburgo en 1843—. En los cuatro años siguientes, Sand escribió siete novelas por entregas: la primera, *Jeanne* (1844), para *Le Constitutionnel*, que le pagó generosamente, aunque a ella no le gustaban los plazos mensuales ni la necesidad de escribir para el mismo formato, y se lamentaba ante Véron de que se sentía como si estuviera sirviendo de *bouche-trou* o relleno.[136]

Nadie ocupó más centímetros de columna impresa que Alexandre Dumas, cuyas largas novelas *Los tres mosqueteros* y *El conde de Montecristo* se publicaron por entregas; la primera en *Le Siècle*, entre marzo y julio de 1844, y la segunda en *Le journal des débats*, entre 1844 y 1846. Dumas necesitaba fondos para mantener su extravagante estilo de vida. Tuvo varias amantes y al menos cuatro hijos que debía mantener. El hecho de que los periódicos pagaran los textos por línea impresa incentivaba a los escritores a alargar sus relatos, añadiendo personajes y episodios, y los editores estaban encantados de poder seguir publicándolos, mientras esto significara que seguían vendiendo periódicos. *El conde de Montecristo* resultó tan popular que Dumas lo extendió durante 139 episodios, que le reportaron 20 000 francos, a 1,5 francos la línea. A mediados de la década de 1840, Dumas estaba escribiendo varias novelas a la vez para distintos periódicos. Nadie pudo averiguar cómo encontraba tiempo para producir tantos textos. El caricaturista Émile Marcelin dibujó a Dumas sentado en una mesa con cuatro plumas entre los dedos mientras un camarero le daba de comer una sopa.[137]

El escritor, que era capaz de funcionar con muy pocas horas de sueño, trabajaba desde la mañana hasta bien entrada la noche. Escribía extremadamente rápido, podía producir hasta veinte folios grandes al día, y tenía unos secretarios que añadían la puntuación a su prosa fluida. Se apoyaba en gran medida en estos asistentes, el más importante de ellos un joven aspirante a escritor e historiador, Auguste Macquet, a quien había conocido en 1838. Macquet lo ayudó con la escritura de sus principales novelas. Normalmente, se encargaba de redactar el primer borrador de una idea de Dumas, y a menudo también de añadir la documentación histórica. Después, Dumas lo reescribía todo, dándole la forma acabada. Aunque Macquet estaba bien remunerado, su nombre no aparecía en la portada por insistencia de los editores, tan solo interesados en la marca Dumas. Pero cundieron los

rumores, y pronto se volcaron sobre el escritor acusaciones de no escribir todo lo que aparecía firmado con su nombre. «Todo el mundo ha leído a Dumas, pero nadie ha leído todo lo de Dumas, ni siquiera el propio Dumas», decía un ingenioso comentario. También hubo injustas afirmaciones que decían que Dumas compraba manuscritos a escritores aficionados y los firmaba con su nombre para sacar partido a su popularidad. Un crítico, un rival celoso llamado Eugène de Mirecourt, escribió un panfleto, *Fabrique de romans: Maison Alexandre Dumas et Compagnie*, donde lo acusaba de dirigir un taller literario clandestino en el que tenía contratados a unos escribanos que se reducían a la condición de «esclavos negros que trabajan bajo el látigo de un capataz mestizo», una maliciosa referencia a los ancestros de Dumas, pues su abuela era de ascendencia africana y había sido esclava en una plantación francesa en Haití. Dumas ganó un juicio por difamación contra el panfletista.[138] Sin embargo, los críticos no desaparecieron. Lo que cuestionaban no era tanto la procedencia de los relatos de Dumas como los beneficios económicos que le granjeaban. La literatura de éxito comercial se consideraba, de forma casi automática, mala literatura. La idea de que un escritor se viera degradado y convertido en «mercader literario», que fue la acusación de Thackeray a Sue en una crítica de *Los misterios*, era anatema para quienes sostenían que la literatura debía aspirar al ideal de pureza artística. Entre ellos se encontraba Sainte-Beuve, quien escribió un punzante ataque, «Sobre la literatura industrial», donde afirmaba que ese comportamiento transformaba la escritura en una forma de negocio donde el éxito se medía no en términos del mérito artístico, sino de dinero y fama. «Dinero, dinero, dinero —se lamentaba Sainte-Beuve—. No es posible excederse al insistir en cómo se ha convertido en el sistema nervioso y el dios de la literatura actual.»[139]

Y no fue solo en los periódicos donde se vivió un auge de la ficción. También en la edición de libros se produjo toda una revolución.

A principios del siglo XIX, hacer libros seguía siendo una labor artesanal. Los principales procesos de producción —la fabricación del papel, la fundición de tipos, la composición, el entintado y la encuadernación— se realizaban a mano. Los libros encuadernados en tapas duras eran caros. En Inglaterra, las novelas se publicaban a menudo en tres volúmenes, formato pensado para que las bibliotecas pudieran prestar cada parte por separado, y cada uno de ellos costaba entre 5 y 6 chelines. Teniendo en cuenta que los ingresos semanales medios de un trabajador cualificado no solían superar los 20 chelines o la libra, comprar una novela era un lujo. El limitado tamaño del mercado hacía que los editores fueran reacios a correr riesgos. Era un negocio a pequeña escala. Sin capital, no tenían medios para hacer inversiones a largo plazo en un libro; ni tampoco podían permitirse hacerlo sin la presencia de leyes efectivas de *copyright*, pues cualquier cosa que tuviera éxito la replicaban con efecto inmediato los reimpresores pirata, que se comían las ganancias de los editores. En su lugar, publicaban tiradas pequeñas con la esperanza de obtener ganancias mediante una facturación rápida, y reimprimían solo en los casos en los que el libro tuviera tirón. En caso de que así ocurriese, era más habitual que los impresores aumentaran el precio en vez de venderlo más barato haciendo una tirada mayor. El editor de Walter Scott, Archibald Constable, hizo ganancias con su popularidad cobrando la enorme suma de 10 chelines y 6 peniques (cerca de 14 francos u 11 dólares) por cada volumen de sus obras.[140]

Siempre habían existido libros baratos. Los vendedores ambulantes ofrecían en gran número biblias, libros de oración, catecismos, baladas, almanaques y compendios populares de cuentos clásicos. La novedad de las décadas de 1830 y 1840 fue el desa-

rrollo, por parte de los editores de Inglaterra, Francia y Alemania, de una estrategia comercial que hiciera las obras literarias asequibles a una gran cantidad de lectores, gracias a la explotación de las nuevas tecnologías y aumentando la tirada para obtener un menor coste por unidad. Entre 1828 y 1853, en Inglaterra, el precio de los libros se redujo de media un 40 por ciento, pero la mayor reducción se produjo en los libros de ficción destinados al nuevo mercado masivo de lectores. Aquellas novelas publicabas en tres volúmenes encuadernados en cuero, conocidas en Reino Unido como *three-deckers*, que costaban 18 chelines, dejaron paso a las ediciones de bolsillo en un solo volumen, encuadernadas en cartulina o tela, que eran más baratas de producir y más fáciles de vender, a 2 chelines o 1 chelín y 6 peniques. En Francia, la novela de 22 francos en formato de tres octavos dio paso a las ediciones de bolsillo de la Bibliothèque Charpentier y otras series publicadas por personajes como Lévy o Hachette, en las que todo el texto estaba contenido en un solo volumen, que tenía un precio de solo 3,5 francos. En Alemania, la editorial J. G. A. Cotta presentó un nuevo formato, el sextodécimo, en su edición de bolsillo de las obras de Schiller en doce volúmenes (1837-1838), de la que se vendieron cien mil ejemplares, cantidad inaudita para las cifras que manejaba el mundo editorial alemán en aquel momento.[141]

La revolución de la edición comercial estuvo impulsada por una serie de desarrollos recientes. La nueva demanda popular de libros baratos fue resultado del aumento de la alfabetización durante mediados del siglo XIX. En Francia, el número de lectores adultos creció en un 21 por ciento durante la década de 1830, otro 18 por ciento en la década siguiente y otro 21 por ciento más durante la década de 1850.[142] Había más gente que contaba con un poco de dinero extra para gastar en libros. Una familia británica media con unos ingresos anuales de unas 200 libras (5000 francos) podría permitirse un gasto de 1 o 2 libras en libros

y música al año. El tiempo de ocio también había aumentado. La introducción de la iluminación a gas tuvo un efecto transformador, permitió que por la noche se pudiera leer o tocar el piano, y convirtió estas formas de entretenimiento doméstico en las principales actividades de recreo de las familias «respetables».

Las nuevas tecnologías abarataron la producción de libros; la fabricación de papel experimentó una mecanización creciente y esto redujo el coste a casi la mitad durante las primeras décadas del siglo XIX; las tapas de piel cosida a mano se reemplazaron por la encuadernación en tela cosida a máquina, y las prensas de vapor permitieron imprimir a gran escala. El verdadero avance en la impresión mecanizada vino con la introducción de la máquina de cilindros giratorios, el origen de la rotativa, en 1843. En esta técnica, llamada estereotipia, se empleaba un clisé curvo que se hacía rodar hacia delante y hacia atrás por la superficie de la plancha de impresión entintada. El clisé, fundido a partir de un molde de papel maché, resultaba más duradero que una prensa de tipos móviles, y antes de que hiciera falta volver a moldearlo, se podían hacer miles de impresiones con él. El molde también podía almacenarse y usarse en las sucesivas reimpresiones, lo que permitía a los editores dar respuesta con rapidez a la demanda si las ventas del libro eran buenas desde la primera tirada, sin tener que volver a montar todos los tipos. Otra cosa que también facilitaba la estereotipia era la reimpresión de los fascículos de las novelas por entregas para su posterior encuadernación en formato libro, una forma de edición que floreció durante la década de 1840.

La explosión de la producción de libros que tuvo lugar fue asombrosa, hasta el punto de que hubo quienes temieron que el mercado quedara saturado. Un escritor estimó que, si se colocaran unos junto a otros todos los libros publicados en Francia en un solo año, llegarían a dar la vuelta al mundo. El número de títulos nuevos registrados en la *Bibliographie de la France* aumentó

en un 81 por ciento entre 1840 y 1860.[143] En Gran Bretaña, este crecimiento fue de dos veces y media, mientras que en las tierras alemanas se cuadruplicó. En los tres países se produjo un fuerte aumento en las tiradas. Los títulos más populares se vendían en mayor cantidad que antes, y algunos «clásicos», como las obras completas de Walter Scott, *Las desventuras del joven Werther* de Goethe y las *Fábulas* de La Fontaine, alcanzaron cifras de venta anual de cientos de miles de ejemplares.[144]

Con la expansión de la industria, aumentó la especialización del proceso de producción y surgió la figura del editor como un agente más, junto con el impresor y el librero, que habían dirigido anteriormente el negocio en el sector. El editor se convirtió en el principal intermediario entre autor y público; asumió la tarea de contratar manuscritos, editarlos, distribuirlos a los libreros y divulgarlos con unas técnicas de marketing que tenían como objetivo dotar a sus libros de ventaja sobre los competidores. Mientras que el impresor era un artesano y el librero, un comerciante, el editor se identificó como un empresario profesional.

Los pioneros de esta revolución fueron, en su mayoría, recién llegados al negocio del libro, hombres hechos a sí mismos con poca o ninguna experiencia familiar en la industria y, en algunos casos, sin más interés real en los libros que el dinero que se pudiera obtener de ellos. Pierre-François Ladvocat era hijo de un arquitecto y entró en el negocio editorial a partir de su matrimonio con la propietaria de un *cabinet de lecture*. Ladvocat, que fue el de mayor éxito de todos los libreros y editores de París, sirvió como modelo para el personaje de Dauriat, el editor déspota que aparece en *Las ilusiones perdidas* de Balzac, quien se autodenomina un «especulador de la literatura». Pierre-Jules Hetzel, el editor de Balzac, Hugo, Zola y Verne, nacido en la familia de un maestro guarnicionero del Primer Regimiento de Lanceros, estudió derecho en Estrasburgo antes de abandonar la universidad para establecer su negocio en 1837. Gervais Charpentier, el pionero

editor que creó las ediciones baratas de gran tirada de la Bibliothèque Charpentier, era hijo de un soldado y había empezado como vendedor de libros y trabajado durante un tiempo con Ladvocat, antes de abrir su propia librería y un *cabinet de lecture* en París. El padre de Louis Hachette era farmacéutico, y su madre provenía de una familia dedicada a la industria textil. De todos los hombres que llegarían a transformar el negocio del libro en Europa durante los años 1830 y 1840, solo Bernhard Tauchnitz y Michel Lévy provenían de entornos que tuvieran algo que ver con el gremio; el primero había nacido en una familia de editores de Leipzig, mientras que el padre de Lévy era *colporteur*, un vendedor ambulante de libros.

Detrás del éxito de todos estos editores se encontraba el empleo de innovadoras técnicas de marketing. La más importante de ellas fue la de la «biblioteca», una colección de libros baratos de pequeño formato, encuadernados con cubiertas de tela o papel de colores uniformes, que tenían un precio estándar y la misma marca familiar impresa en cubierta, lo que hacía que pudieran reconocerse con facilidad e invitaba a coleccionarlos como artículos de mobiliario para el hogar culto. Durante la década de 1840, la idea fue adoptada por los editores de toda Europa. El primero en dar el pistoletazo de salida fue un editor de Leipzig, Anton Philipp Reclam, quien en 1844 lanzó su Wohlfeile Unterhaltungsbibliothek für die gebildete Lesewelt (Biblioteca económica de entretenimiento para el mundo de los lectores cultos), que creció rápidamente hasta llegar a sesenta volúmenes baratos antes de clausurarse, solo tres años después.[145] En 1847, la firma de Belfast de Simms y McIntyre presentó su Parlour Library de reimpresiones de ficción con unas distintivas cubiertas verdes, a un precio de 1 chelín el ejemplar. Pronto los siguió Thomas Hodgson con su Parlour Library, y, a partir de 1849, George Routledge con su Railway Library, cuyas novelas y relatos de aventuras a 1 chelín exhibían unas cubiertas de color verde o amarillo

brillante (llamadas *yellow-backs*) que buscaban atraer la atención del público en los puestos de libros. En Francia, la Bibliothèque Charpentier adoptó el mismo enfoque y, desde 1838, sus novelas aparecieron todas encuadernadas con cubiertas de tela amarilla. La Collection Michel Lévy, lanzada en 1856, tenía distintos colores para cada categoría y para cada precio de libro —los libros de bolsillo que tenían la cubierta verde costaban 1 franco; los libros de tapa dura azul, 1 franco con 50 céntimos, y así sucesivamente—, aunque todas lucían en la contracubierta las siglas «M. L.».[146]

Estas bibliotecas suponen un primer indicador de cómo las fuerzas y las tecnologías del mercado terminarían creando un canon de obras literarias del siglo XIX. El afán de los editores era hacer accesibles los clásicos a todo el mundo. Por ejemplo, al lanzar su Panthéon littéraire en 1839, Girardin declaró que su objetivo era publicar una «colección universal de obras maestras del espíritu humano» a un precio que cualquier hogar pudiera permitirse.[147] Los condicionantes económicos del mercado de masas obligaban a centrar estas colecciones en libros que contaran ya con una popularidad establecida. El principal «interés del público es el precio», explicó Lévy: «Esta es la razón por la que hemos decidido publicar solo obras de éxito, para que el aumento de ventas nos permita reducir los precios». Al mismo tiempo, este canon definido por condicionantes comerciales, no incluía solo obras clásicas, las *oeuvres complètes* de escritores ya muertos, sino también obras contemporáneas, los «clásicos modernos» u *oeuvres durables*, como las llamaba Charpentier, que los editores seleccionaban para incluir en sus colecciones porque creían, tal como él lo expresaba, que resistirían el paso del tiempo y «entrarían en la historia de la literatura».[148]

Entre las astutas técnicas de marketing que desarrollaron se encontraban los catálogos, los carteles publicitarios y los anuncios y avisos en las publicaciones periódicas; algunos de los edi-

tores llegaron incluso a pagar por que les publicaran reseñas y artículos favorables en los periódicos. Hubo uno o dos que empezaron a regalar un boleto de lotería con cada libro. Charpentier fue el más avanzado, y fue pionero en el desarrollo de muchas de las estrategias básicas de los editores actuales. Empleó a agentes para hacer preventa de libros a los libreros; recurrió a mayoristas como intermediarios; y vendía al por mayor con descuentos adicionales a las tiendas a condición de que colocaran sus libros en el escaparate o los mostraran de forma destacada sobre las mesas. Fue el primer editor en perfeccionar el sistema moderno de venta de libros por correo o por telégrafo (una especie de Amazon del siglo XIX), almacenando grandes cantidades de libros en depósitos cercanos a las estaciones de ferrocarril de París.[149]

Las líneas férreas fueron clave, de nuevo, para el desarrollo de estos avances. Permitieron a los editores llegar hasta los pueblos pequeños y las zonas rurales en los que antes los lectores recibían tan solo el servicio del carrito del *colporteur*, que llevaba consigo libros religiosos y panfletos y almanaques baratos. A principios del siglo XIX, el *colportage* era un próspero negocio rural en toda Europa. Solo en Francia había tres mil *colporteurs* con licencia. Cada uno de ellos viajaba un promedio de treinta kilómetros diarios en carretas tiradas por caballos y, en conjunto, vendían libros y almanaques por un valor total estimado de 9 millones de francos anuales. La llegada del ferrocarril los fue abocando a la quiebra gradualmente, pues permitió establecer en las ciudades de provincias unas librerías que ofrecían a los lectores las ediciones de París con rapidez, aunque algunos *colporteurs* consiguieron sobrevivir empleando los ramales ferroviarios para llevar sus libros a las comunidades más pequeñas situadas en la periferia del mercado. El crecimiento de las librerías en las ciudades de provincias despegó al compás de la expansión del ferrocarril. Entre 1850 y 1870, el número de librerías existentes en Francia se duplicó con creces, superando las cinco mil, sobre todo en la red fe-

rroviaria en torno a París, hacia el noreste, alrededor de Lille, y hacia el sur, cerca de Lyon, zonas donde las líneas férreas estaban más avanzadas.[150]

Mediante el ferrocarril, los editores podían conectar directamente con sus clientes en provincias. Hasta allí enviaban comerciales con muestras de los libros para despertar el interés de los libreros. Lévy fue el primero en dar este empleo al ferrocarril. En 1847, realizó una gira por provincias francesas para promocionar sus libros entre los libreros. Dos años más tarde, realizó una segunda gira relámpago, en tren y coche de caballos, a Chartres, Tours, Blois, Poitiers, Angulema, Burdeos, el Mediodía y el valle del Ródano, para después cruzar hasta Suiza. A partir de estos viajes, que hubieran sido impensables antes de la llegada del ferrocarril, adquirió una mejor idea de los gustos literarios de los lectores de provincias, lo que lo mantendría en una buena posición.[151]

Los ferrocarriles alimentaron también el auge del consumo de libros baratos de ficción. Los pasajeros de los trenes constituían un mercado enorme, en particular para la literatura de entretenimiento. El viaje en tren era menos accidentado que los trayectos en el coche tirado por caballos, que transitaba por carreteras llena de baches, así que los pasajeros podían ir leyendo con más facilidad. Leer era tanto una buena manera de combatir el aburrimiento de un largo viaje como de evitar la vergüenza del contacto visual constante con la persona sentada enfrente —en la mayoría de los trenes europeos, los asientos estaban dispuestos igual que en las diligencias, es decir, enfrentados—.

El formato del cuento estaba pensado para estos viajes. No es casualidad que alcanzara su madurez con el auge de los viajes en tren, durante el siglo XIX. Empezaron a aparecer nuevos tipos de

publicaciones destinados a quienes leían en los trenes; historias de aventuras y de detectives, que se conocían como *penny dreadfuls*, y volúmenes misceláneos que incluían ficción, sucesos humorísticos y anécdotas, junto con guías de viaje e información para el viajero. El primer éxito de Carlo Collodi, el creador de Pinocho, fue *Un romanzo in vapore* (*La toscana en tren de vapor: una novela-guía humorística*, 1856), un libro de cuentos cómicos que incluía una guía de Florencia, Pisa y Livorno y que se vendía en las estaciones de ferrocarril de la línea Florencia-Livorno.[152] Muchos de los mayores editores de Europa, Longman y Routledge en Reino Unido, Albert Hofmann en Berlín, Hachette en Francia, publicaron ediciones baratas de gran tirada de novelas, cuentos, libros de viaje y guías, en un formato estándar de bolsillo que cabía en la maleta sin problemas.

En todas las estaciones había una biblioteca donde se prestaban libros o un puesto de venta donde podían comprarse. Conseguir una licencia de venta de libros en las estaciones era prácticamente garantía de enormes ganancias. En Alemania, las librerías de las estaciones eran tan antiguas como los propios ferrocarriles. Las tres líneas principales —entre Berlín, Hamburgo y Múnich; Frankfurt y Basilea, y Mannheim y Colonia— contaban con puestos de libreros con anterioridad a 1848.[153] Inglaterra les siguió de cerca. En 1848, William Henry Smith consiguió una concesión de la London and North Western Railway para abrir una librería en la estación de Euston. Nacido en una familia de libreros de Londres, antes había empleado los ferrocarriles para enviar periódicos a las ciudades de provincias. Smith, hombre de negocios muy religioso, había ganado la franquicia de Euston con la promesa de que ofrecería a los viajeros una dieta literaria de moral más saludable que el anterior dueño del puesto, que vendía libros obscenos junto con mantas, cojines, velas y otros artículos de utilidad para el viaje. Para esto contó con el apoyo de los principales editores de libros y folletos baratos orientados

a los usuarios del ferrocarril; Simms, McIntyre, Chapman y Hall con sus Parlour Libraries, Longman y Routledge con sus Railway Libraries, y G. W. M. Reynolds con su Miscellany. Todo ello podía encontrarse en los setenta puestos de libros instalados por W. H. Smith en los vestíbulos de las estaciones hacia finales de 1851.

La Great Exhibition de aquel mismo año llevó a millones de viajeros hasta Londres en tren. Uno de ellos fue el editor Hachette, a quien le impresionaron más las librerías que Smith tenía en las estaciones que cualquiera de las exposiciones que podían verse en el Crystal Palace de Hyde Park. Nacido en 1800, Hachette asistió a las clases de Guizot en la École Normale Supérieure y se formó como abogado, antes de establecerse como editor de libros de texto escolares y diccionarios, mercado que, en aquella época, mediados de la década de 1820, estaba en un estado atrasado. Cuando la ley Guizot implantó la obligatoriedad de la educación primaria, Hachette se encontraba en una posición ideal para expandir el negocio; el ministerio de Guizot le hizo encargos de libros escolares. Solo en 1833 se publicaron un millón de ejemplares de su ABC, y sus libros de lectura tuvieron prácticamente el monopolio de los colegios franceses durante las décadas de 1830 y 1840. Para 1851, Hachette había entrado en las ediciones generalistas. Deseaba aumentar su cuota de mercado, y las librerías de las estaciones de W. H. Smith eran una oportunidad.

En 1852, Hachette se hizo con la primera licencia de la Compagnie des Chemins de Fer du Nord. Prometió llenar los puestos de las estaciones con una biblioteca de cien libros, que aumentaría hasta quinientos a lo largo de los siguientes años. Los libros se agrupaban en siete colecciones diferentes, cada una de ellas con una sobrecubierta codificada por colores —las guías de viaje en rojo, los relatos en verde, la literatura francesa en una suerte de crema, los libros infantiles en rosa, etcétera—, todo en el mismo

formato de bolsillo, asequible para los pasajeros del ferrocarril, a solo 2 francos cada libro. Al contrato de cinco años pronto le siguieron acuerdos con otras compañías ferroviarias. Para 1854, en Francia había sesenta librerías con los títulos de Hachette, y para la década de 1870 el número había aumentado a quinientos, toda una red de distribución nacional para el editor, que tenía el monopolio de las principales líneas del país.[154] El ferrocarril transformó a la empresa de ser una editorial especializada a convertirse en una de las mayores del mundo.

IV

Rossini padecía gonorrea crónica y, en mayo de 1843, llegó a París para consultar al urólogo más célebre de Francia, Jean Civiale, quien lo mantuvo en observación durante tres meses. Durante la estancia, Rossini posó para un retrato de Ary Scheffer (1795-1858) en el estudio que el artista tenía en la rue Chaptal. Se convertiría en uno de los retratos más famosos del compositor (de los que hubo muchos). El cuadro muestra a un Rossini de cincuenta y un años, en el apogeo de su fama internacional, como un hombre complacido con la vida, retirado tiempo atrás de la composición operística. A lo largo de todo aquel verano en París, siguió viviendo con Olympe Pélissier, modelo artística, en la place de la Madeleine.

Rossini visitaba con frecuencia el estudio de Scheffer. Acudía allí desde la década de 1830, cuando era un lugar de encuentro de artistas e intelectuales; en el lugar podía verse con regularidad a George Sand, a Frédéric Chopin, a Franz Liszt, a Ernest Renan o a los Viardot. Scheffer, nacido en Dordrecht, Holanda, en 1812, llegó a París para estudiar en el taller del pintor Pierre-Narcisse Guérin. Pronto, sus retratos al estilo de Ingres llamaron la atención de la Academia Francesa. El duque de Orléans se convirtió en su mecenas, lo nombró tutor artístico de sus diez hijos y le consiguió encargos en Versalles.[155]

Scheffer era un buen amigo de los Viardot. Conocía a Louis desde la década de 1820, cuando fuera profesor de su hermano menor, Léon Viardot, uno de los muchos pintores hoy olvidados que entonces se ganaban modestamente la vida en París. Scheffer tenía un aire adusto, pero era leal y generoso con sus amistades. Adoraba a Pauline. Cuando Louis le presentó a su prometida, en 1840, le pidió su opinión: «Es terriblemente fea —contestó Scheffer—, pero si volviera a verla, me enamoraría de ella como un loco». El retrato de Pauline realizado por Scheffer en torno a 1841 (lámina 1) es, según afirmó Saint-Saëns, «el único que muestra de verdad a esta mujer sin igual y consigue dar una idea de su extraña y poderosa fascinación».[156]

La rue Chaptal estaba en el corazón de la zona conocida como la Nueva Atenas, cercana a Montmartre, que entonces era una zona tranquila de París donde tenían su estudio muchos artistas. Eugène Delacroix, Horace Vernet, Paul Delaroche, Paul Gavarni y el escultor Jean-Pierre Dantan eran vecinos de Scheffer. Pronto se sumarían a ellos Adolphe Goupil y su familia, marchantes de arte y vendedores de grabados, cuya galería en la rue Chaptal se convirtió en punto de encuentro para los artistas, algunos de los cuales alquilaron estudios en los pisos superiores. Scheffer, Vernet y Delaroche fueron los artistas con los que Goupil, uno de los primeros marchantes comerciales de arte contemporáneo de Europa, iniciaría su negocio.

Desde el siglo XVII, existían comerciantes privados que se encargaban de vender las obras de los antiguos maestros.[157] Pero, en 1840, la existencia de un mercado comercial de arte contemporáneo era algo novedoso. Surgieron entonces las galerías privadas, como la de Goupil, como espacios dedicados a los artistas vivos y a los compradores de su obra, al margen del sistema de la Academia, que con anterioridad había controlado el mercado del arte.[158] En Francia, esta función era competencia de la École des Beaux-Arts, cuyo salón anual constituía el medio principal por

el que las obras de un artista podían darse a conocer y venderse. El jurado del Salón seleccionaba en exclusiva obras de graduados de la École. El sistema se basaba en una jerarquía académica por géneros, en la que la pintura histórica y los temas mitológicos y religiosos ocupaban las posiciones más altas, mientras que el bodegón y el paisaje se encontraban en las más bajas. Las obras innovadoras se rechazaban casi siempre.

Scheffer era uno de los muchos pintores que se sentían frustrados con las reglas académicas del Salón. En las artes, el gusto del público estaba cambiando, y crecía la demanda de obras de género y paisajísticas, pero el jurado no modificaba su criterio de selección. Desde 1846, Scheffer no volvió a enviar ninguno de sus cuadros al Salón. En su lugar, convirtió su estudio en una galería privada para Delacroix, Rousseau, Corot, Dupré y otros pintores de paisajes, todos los cuales habían sido rechazados en algún momento por el Salón. Los organizó en una asociación de «artistas libres». El año siguiente, se unió a un grupo más grande de artistas de mentalidad independiente, entre los que estaban Théodore Rousseau, Honoré Daumier y el escultor Antoine-Louis Barye, que inició un *salon indépendant* para exponer y vender sus obras.[159]

Hubo muchas otras iniciativas de este tipo. En 1843, abrió una galería en el piso superior del Bazar Bonne-Nouvelle, uno de los primeros grandes almacenes de París, donde, a cambio de un pequeño alquiler o de una comisión, podían exponerse y venderse las obras de arte que hubieran sido rechazadas por el Salón. Delacroix tuvo tres cuadros en Bonne-Nouvelle, entre ellos *Tasso en el hospital de Santa Ana de Ferrara* (1839), que vendió, y su soberbio *La ejecución del dux Marino Faliero* (1825-1826), que corrió peor suerte. Inspirado en la obra teatral de Byron, *La ejecución* era el cuadro del que más se enorgullecía el propio Delacroix, pero se lo criticó por incumplir todas las leyes académicas de la pintura histórica.[160]

Mientras tanto, los marchantes privados se iban consolidando como intermediarios entre los artistas y sus clientes. En los primeros años de desarrollo del negocio de la venta de cuadros, no existía una distinción clara entre quienes eran marchantes de arte, vendedores de grabados, comerciantes de suministros para artistas y artículos de papelería o vendedores de antigüedades y artículos de lujo. En la década de 1840, Goupil & Vibert, como se conocía la empresa, combinaba la venta de grabados con la representación de artistas en su galería. Ernest Gambart, el marchante londinense, comenzó como agente de Goupil, vendiendo reproducciones de arte francés y grabados de celebridades, y después abrió su propia galería en Berners Street, en 1845. Jean-Marie Durand-Ruel, padre del marchante impresionista Paul Durand-Ruel, empezó como comerciante de papel y material artístico en el Barrio Latino, hogar de los estudiantes de arte pobres, antes de abrir su galería en 1833, cerca del Palais-Royal de París. En 1846, para estar aún más cerca de su rica clientela, abrió otra galería en el boulevard des Italiens, entonces de moda, donde los corredores de bolsa y el público de la ópera se mezclaban con los visitantes extranjeros.

Estaba apareciendo en escena toda una serie de nuevos compradores de arte, desde *connoisseurs* como Louis Viardot hasta banqueros e industriales acaudalados como Aguado, que dependían del saber de los marchantes y los asesores para que los orientaran en sus compras.

Como principal asesor de Aguado en el mercado del arte parisino, Viardot había ido adquiriendo un conocimiento profundo no solo de las principales galerías públicas de Europa, sino también de las colecciones privadas más pequeñas, desde el momento en que él mismo comenzó a comprar obras de arte, en 1845. El mercado ofrecía una gran cantidad de obras de los viejos maestros a las que se podía acceder con facilidad, pero adquirirlas implicaba un nivel de riesgo relativamente alto, pues la proce-

dencia no siempre estaba garantizada. Existía un gran número de falsificaciones. En esa época, el mercado se vio sacudido por una serie de escándalos, uno de los cuales tenía que ver con la existencia de toda una «fábrica de Canalettos» en Londres. Viardot poseía un presupuesto limitado. Empezó con solo unos pocos cientos de francos. Pero su experto conocimiento de la pintura europea y, en particular, del arte español, francés y holandés le permitió construir y mejorar su colección a través de una constante compra y reventa. A lo largo de los años, llegaría a acumular casi doscientos cuadros, en su mayoría de pintores holandeses y antiguos maestros españoles, retratos, paisajes y pinturas de género del siglo XVII, aunque también compró algunas obras de arte moderno, pinturas de Scheffer, del artista sueco August Hagborg y de Antoine Chintreuil, entre ellas su *Pommiers et genêts en fleurs* (c. 1870, hoy en el Musée d'Orsay). En muchos sentidos, la suya era una típica colección de *connoisseur* del siglo XIX; no demasiado grande, con un pequeño número de obras maestras reconocidas que acabarían después en algún museo, pero antes que nada compuesta de obras de primera clase de artistas como Jacques Stella, Govaert Flinck, Salomon Ruysdael o Philips Wouwerman, cuyos nombres podrían haber terminado olvidados si coleccionistas como Viardot no hubieran reconocido su valor. Este adquiría las obras en ventas privadas y en galerías, a otros coleccionistas y, cada vez más, en subastas públicas, mientras que los trabajos contemporáneos provenían principalmente del Salón, a cuyo jurado perteneció durante las décadas de 1860 y 1870. Las mejores compras de Viardot fueron un puñado de obras maestras olvidadas que adquirió por muy poco porque nadie más reconocía su valor, como *El retrato de una mujer*, de Ferdinand Bol (1642, hoy en el Metropolitan Museum de Nueva York), y *El buey desollado*, de Rembrandt (1655, hoy en el Louvre). Era capaz de detectar las falsificaciones gracias a sus conocimientos, aunque llegó a cometer algunos errores. Por ejemplo, se hi-

zo con un cuadro de un viejo rabino barbudo firmado por Rembrandt, pero más tarde llegó a la conclusión de que era obra de uno de los alumnos de este pintor y lo relegó al rincón más oscuro de su colección.[161]

En el caso de otros compradores de arte, en particular el de los nuevos industriales, que no tenían demasiados conocimientos sobre los antiguos maestros, el temor a perder dinero por la adquisición de falsificaciones suponía un poderoso incentivo para invertir en el arte moderno. El crecimiento de la cuota de mercado destinada al arte contemporáneo fue mayor en Reino Unido, donde la Revolución industrial había creado una clase enriquecida de fabricantes y comerciantes devenidos coleccionistas de arte; hombres como Joseph Sheepshanks, un fabricante textil de Leeds que hizo su fortuna suministrando telas para los uniformes militares durante el guerras napoleónicas; Elhanan Bicknell, fabricante de aceite de esperma de ballena que, en 1863, vendió su colección de arte por 80 000 libras; John Allnutt y John Ruskin, ambos comerciantes de vino y coleccionistas de Turner; Henry McConnell, un fabricante de algodón de Manchester, quien hizo precisamente a Turner el encargo de su *Keelmen heaving in coals by moonlight* (Transportistas descargando carbón por la noche, 1835), una de las pocas escenas industriales que pintó; Joseph Gillot, fabricante de bolígrafos de Birmingham, que reunió una gran colección de obras de paisajes ingleses, y Robert Vernon, propietario de una empresa de alquiler de coches de caballos de Londres, que legó a la National Gallery su colección de arte moderno británico, en la que había llegado a gastar 150 000 libras.[162]

Aparte de la preocupación por las falsificaciones, existían muchas otras razones que explican este creciente interés en el arte contemporáneo. En Francia, sentaron ejemplo el duque de Berry y el duque de Orléans, quienes, como gesto patriótico, a partir de 1815 desplazaron su atención de los antiguos maestros fla-

mencos a las obras francesas modernas. La inauguración en 1818 del Musée du Luxembourg, primera galería pública de arte contemporáneo, reforzó esta tendencia. Los grandes banqueros franceses que coleccionaron obras de arte desde la década de 1820 —Benjamin Delessert, Casimir-Pierre Périer, Jacques Lafitte, Isaac Péreire— dedicaron una parte cada vez mayor de sus colecciones a artistas franceses vivos. Esto les permitía actuar como mecenas, un prestigioso papel que tradicionalmente había desempeñado la aristocracia. Quizá lo más importante sea que el arte contemporáneo no solo era más barato, sino que también ofrecía mejores perspectivas para la ganancia especulativa que los cuadros antiguos. «Siempre compro modernos, porque son más fiables —dijo Péreire a los hermanos Goncourt, Edmond y Jules, famosos cronistas de la vida cultural parisina—. Y su precio irá siempre al alza.»[163]

Este fue el momento en que las obras de arte comenzaron a desempeñar el papel que hoy ocupan, el de una inversión económica. No a todos los artistas les agradó este cambio. Muchos de ellos consideraban que las operaciones mercantiles estaban destruyendo los ideales del arte. «Aquí, en Francia, ya no existen coleccionistas de arte —se lamentaba el escultor y pintor francés Antoine Étex en 1855—. No se puede dar ese nombre a esa panda de especuladores bursátiles que solo apoyan y compran obras menores, pequeños cuadritos dignos de decorar el tocador de sus amantes y que, incluso en el momento de la compra, esperan obtener ganancias revendiéndolos luego a los extranjeros.»[164]

Algunos pintores eran un valor de primera categoría. En el caso de Alexandre-Gabriel Decamps (1803-1860), un artista autodidacta al que la Academia rechazó durante toda la vida, llegaron a pagarse cifras astronómicas por sus enormemente detalladas pinturas de género y sus escenas orientales. La apariencia de joya de estas miniaturas las convertía en objetos de lujo para la sala de estar burguesa. Los banqueros y empresarios más ricos de Euro-

pa coleccionaban los cuadros de género de Ernest Meissonier (1815-1891), inspirados en los interiores de los antiguos maestros holandeses, que ellos apreciaban por su fino trabajo artesanal y por el potencial que entrañaban como inversión. Los precios de Meissonier se disparaban. *La partida de ajedrez*, por ejemplo, fue adquirida por Périer en el Salón de 1841 por 2000 francos, y revendida seis años más tarde a Delessert por 5000 francos. En 1869 fue vendido de nuevo al financiero François Hottinguer por 27 000 francos, la cifra que se pagaba por un Rembrandt. Los cuadros de Meissonier se convirtieron en activos financieros y a menudo cambiaban de manos en acuerdos de negocios. Para aquellos que deploraban la mercantilización del arte, se convirtieron en todo un símbolo de la «vulgaridad burguesa». Baudelaire aborrecía la estupidez de aquellos banqueros que pagaban diez o veinte veces más por un Meissonier de lo que pagarían por un cuadro de su héroe, Delacroix.[165]

Los comerciantes, banqueros e industriales que dominaban este nuevo mercado del arte carecían de un conocimiento detallado de los clásicos y de la mitología, ni les resultaban familiares tampoco los lugares culturales emblemáticos del *grand tour*, conocimientos que sí tenía la aristocracia y que son generalmente necesarios en la interpretación del arte académico. Lo que ellos deseaban eran cuadros que pudieran disfrutar y entender; escenas reconocibles de la vida cotidiana moderna, pinturas narrativas y paisajísticas, retratos familiares, imágenes lo bastante pequeñas para adornar sus hogares como símbolos de su cultura y de su estatus. Tal como escribió Wilkie Collins:

> Los comerciantes y los fabricantes de todo tipo de bienes […] inauguraron el nuevo concepto de comprar cuadros que pudieran admirar y apreciar, y cuyo autor aún seguía vivo y podía responder de la autenticidad de la obra. Lo que estos clientes toscos y prestos […] deseaban eran temas interesantes; variedad, semejanza con la naturaleza; autenticidad y pintura fresca; no tenían antepasados cuyo criterio de fundadores de galerías fuera necesario consultar, ni caballeros críticos o escritores de obras valiosas para despreciarlos cuando así les parecía; nada que guiara su olfato, salvo su propia astucia, sus propios intereses y su

> propio gusto, por lo que dieron la espalda a los viejos maestros y marcharon como un solo hombre hacia los vivos.[166]

Les gustara o no, los artistas se vieron obligados a adaptar su trabajo a este creciente mercado de cuadritos o «de gabinete». Las obras más grandes no se vendían con facilidad; no tenían sitio en las nuevas galerías comerciales, tal como señaló Goupil a sus artistas. Scheffer siguió su consejo. Carecía de fortuna personal, tenía solo lo que ganaba con su pintura, y en las primeras etapas de su carrera andaba siempre justo de dinero. Tras firmar con Goupil, en torno a 1835, Scheffer abandonó los grandes lienzos religiosos, la mayoría de los cuales no tenían salida, y se pasó a concentrarse más bien en los pequeños retratos, que se vendían bien como originales y como reproducciones, tal es el caso de las miles de copias de su grabado con el retrato de Rossini. También hizo reducciones de sus grandes cuadros que, al ser más asequibles, podían venderse con mayor facilidad. Los precios de Scheffer subieron. A fines de la década de 1840, podía ganar hasta 50 000 francos con la venta de los derechos de grabado de un solo cuadro. La mayor parte de sus ingresos provenía de los retratos y de las copias pequeñas de sus obras de mayor tamaño.[167]

También Delacroix hizo reproducciones a pequeño tamaño de sus obras de mayor envergadura, o bien contrataba a asistentes para que las hicieran, y él las acababa para vendérselas a los marchantes y compradores particulares en varios formatos —los precios más altos se pagaban por las copias en el clásico «tamaño de sofá», unos 50 × 80 centímetros—.[168] Como Scheffer, Delacroix se había formado en la escuela neoclásica en el estudio de Guérin y había iniciado su carrera artística trabajando para la corte. En las décadas de 1820 y 1830, recibió encargos importantes de Luis Felipe, y se benefició del poderoso apoyo de Adolphe Thiers, uno de los primeros críticos que escribió sobre su trabajo y que fue dos veces Primer Ministro durante la Monarquía de Julio. Su sustento dependía de estos encargos, ya que su

obra era poco valorada o comprendida por crítica y público. Sin embargo, a partir de la década de 1840, Delacroix dependió más de las ventas a *connoisseurs* y marchantes, como Goupil y Durand-Ruel, que compraban sus obras en el Salón, en subastas o directamente en su estudio. Delacroix adaptó su obra a este nuevo mercado, y produjo imágenes más pequeñas con temas vendibles; cuadros de animales, escenas «orientales» y paisajes. Aceptó encargos de distribuidores y clientes que querían cuadros sobre temas particulares, e incluso siguió sus indicaciones sobre la apariencia que debían adoptar. Por ejemplo, en *Las bañistas* (también conocido como *Mujeres turcas en el baño*, 1854), fue el mecenas quien decidió el tema, la posición de las figuras e incluso el estilo, que debía asemejarse al de otros pintores que mencionaba en sus cartas a Delacroix.[169]

Durante este último periodo de su carrera, Delacroix estuvo cada vez más activo en la reproducción de sus obras, pues se dio cuenta de que el grabado impreso representaba una importante fuente de ingresos y era una forma eficaz de promocionar sus cuadros entre un público más amplio. Disfrutó de la modesta popularidad que obtuvo a partir de estas iniciativas, y la tomó como una reivindicación tardía de su trabajo. «La felicidad siempre llega demasiado tarde —escribió en su diario en 1853—. Es como esta pequeña moda con mis cuadros; después de haberme despreciado durante tanto tiempo, los mecenas van a hacer mi fortuna.»[170]

A algunos críticos les incomodaba el modo en que el arte se estaba viendo condicionado por el imperativo de adornar la sala de estar. «La pintura de género, adecuada para los cuadros pequeños que pueden colgarse sin problema en las pequeñas habitaciones en las que vivimos, está acabando con la existencia de la pintura histórica», se lamentaba Maxime du Camp, escritor y fotógrafo, en una reseña del Salón de 1857.[171] Pero, para entonces, los artistas estaban ya sujetos al mercado; no había forma de es-

capar a sus imperativos. John Everett Millais, el prerrafaelita, lamentaba el hecho de que no hubiera demanda para los ambiciosos lienzos de gran envergadura que él deseaba producir. En 1857, después de una visita de Thomas Combe, editor e impresor, cuyo retrato había pintado siete años antes, escribió: «Quiere que le pinte un cuadro del tamaño de *La huida de una hereje* (cualquier cosa mayor de ese tamaño encontrará objeciones). No se fomentan nada más que cuadros de gabinete. Nunca tendré un cuadro pequeño entre manos durante diez minutos, pues implica la gran tentación de no hacer nada más».[172]

Una vez que las reglas del arte fueron restablecidas por la acción del mercado, dejó de existir una distinción clara entre la pintura como «obra de arte» y como parte del mobiliario de una habitación. Los artistas posteriores, como los impresionistas, que vendían cuadros exclusivamente a este mercado doméstico, aceptaron bien este aspecto de su arte, y, a demanda del cliente, pintaban paneles decorativos y cuadros destinados a lugares específicos de una habitación. Como sus cuadros han recibido una enorme atención crítica en la historia de la vanguardia, la función que cumplieron sus obras como simple decoración de interiores se ha perdido, en gran medida, de vista.[173]

V

En 1843, el marqués de Custine publicó un relato de sus viajes a Rusia. Es probable que *La Russie en 1839* hiciera más que cualquier otra publicación por moldear las ideas europeas sobre Rusia durante el siglo XIX. En pocos años, después de su publicación, el entretenido diario de viaje vio al menos seis ediciones en francés, con varias tiradas pirata en Bélgica, y se tradujo al alemán, al holandés y al inglés; también apareció en forma de folleto en otras lenguas europeas.

Custine había viajado a Rusia en 1839 con el objetivo expreso de escribir un libro de viajes que se hiciera famoso, para lograr un nombre como escritor. Anteriormente, había probado a es-

cribir novelas, obras de teatro y melodramas sin ningún éxito, así que pensó que la literatura de viajes, un género de popularidad creciente, sería su última oportunidad de labrarse una reputación.

La Russie no era su primera tentativa en este género. Tras la Revolución de Julio, Custine había viajado a España en busca de la validación de sus principios legitimistas católicos. Le había sorprendido el aire «oriental» del sur de España, arraigado culturalmente en su pasado árabe. La experiencia le incitó una reflexión más general sobre la «civilización europea», sobre sus países centrales y su periferia. Al final del libro que escribió en consecuencia, *L'Espagne sous Ferdinand VII* (1838), Custine había desarrollado toda una reflexión sobre lo que definía a Europa y llegó a la conclusión de que debía viajar a Rusia, el otro Oriente de Europa, para ver mejor de qué se trataba:

> He viajado por casi toda Europa, y de todas las formas de vida que he observado en esta parte del mundo, las de la gente de Sevilla me parecen las más naturales, las más sencillas, las más cercanas a la idea que siempre he tenido del bien social [...]. En vano he buscado rastros de esta buena mentalidad en otros pueblos del continente. Austria es próspera, es tranquila, pero ello se debe a la habilidad de sus gobernantes, más que al espíritu de su gente, a la que atribuyo la buena fortuna de esta monarquía. No puedo hablar de Rusia, que no conozco, y que me gustaría conocer bien; también son asiáticos, al menos tanto como los pueblos con cuya sangre se han mezclado los españoles. También me interesaría comparar Rusia con España; ambas mantienen una cercanía con Oriente de forma más inmediata que cualquier otra nación de Europa, de la que forman las dos extremidades.[174]

La comparación entre España y Rusia, las dos periferias «orientales» de Europa, no era algo completamente nuevo. En 1812, los franceses, metidos en dificultosas campañas militares en ambos países, habían comparado a los *barbares du nord* (los rusos) con los *barbares du sud* (los españoles). Y para la década de 1840, el paralelismo se había convertido en un lugar común. Puede encontrarse, por ejemplo, en las *Cartas sobre España* (1847-1849) de Vasili Botkin, en las que el escritor ruso comparaba el impacto de los árabes en la cultura española con el de los mongo-

les en Rusia. Louis Viardot observó de forma similar en 1846 que «Oriente ha penetrado en Europa desde sus dos extremos. ¿No es cierto que los árabes lo trajeron a España y los mongoles a Rusia?».[175]

Lo que el marqués encontró en Rusia reforzó su fe en las libertades y los valores europeos. Todo lo que descubrió en aquel país colmó al francés de desprecio y de temor; el despotismo del zar, la falta de libertad individual y de dignidad humana, la desconsideración por la verdad que corrompía a la sociedad o el servilismo de la aristocracia, cuyos miembros no eran otra cosa que esclavos; los pretenciosos modales europeos de los que hacían gala tan solo eran una fina capa de civilización para ocultar ante Occidente su barbarismo asiático. «Nunca debe olvidarse que estamos en los confines de Asia», afirmó. En cuanto a la comparación con España, Custine terminaba con esta famosa advertencia:

> En resumen, ambos países son el opuesto uno del otro; difieren tanto como la noche y el día, el fuego y el hielo, el norte y el sur.
>
> Para apreciar de verdad la libertad de la que se disfruta en el resto de los países europeos, cualquiera que sea la forma de gobierno que haya adoptado, uno tiene que haber vivido en esa soledad sin reposo, en esa prisión sin descanso llamada Rusia […]. Si alguna vez vuestros hijos se muestran descontentos con Francia, probad mi receta, decidles que vayan a Rusia. Es un viaje útil para todo extranjero; quienquiera que haya examinado bien ese país estará contento de vivir en cualquier otro lugar.[176]

La clave del éxito del libro de Custine estaba en su forma de articular toda una serie de temores y prejuicios sobre Rusia que en aquel momento eran habituales en Europa. En las primeras décadas del siglo XIX, un gran número de libros y artículos habían construido una imagen de Rusia como potencia asiática, agresiva y expansionista por naturaleza, una «amenaza» para las libertades y la civilización europeas. Esta impresión se vio reforzada por la brutal represión ordenada por el zar del levantamiento polaco de 1830-1831, que llevó a muchos nobles e intelectuales de Polonia a exiliarse en París, donde ejercieron una gran in-

fluencia en las consideraciones occidentales sobre Rusia, sobre todo a través de algunos de sus contactos, como Custine. Viardot fue una rara excepción a esto: con sus *Souvenirs de chasse* (1846), en los que hacía un relato positivo de sus viajes de caza a Rusia, eligió no unirse a este coro rusófobo. Decisión que estuvo dictada por la necesidad de mantenerle las puertas de Rusia abiertas a Pauline, tal como le explicó a George Sand cuando esta le reprochó su crítica del libro de Custine (y, por implicación, que comprometiera sus convicciones republicanas al hacer negocios con el «gendarme de Europa», tal como se conocía a Nicolás I).[177]

Pero *La Russie* hizo algo más que avivar la rusofobia occidental. Al analizar la «otredad» asiática de Rusia, estaba invitando a sus lectores a reconocer su «europeidad».

La idea de Europa siempre había estado definida por este contraste cultural con el mundo oriental. Para la imaginación europea, Oriente era algo primitivo, irracional, indolente, corrupto, despótico, esta es la construcción intelectual que sustenta la dominación del mundo colonial por parte de Europa.[178] Oriente no era una categoría geográfica, no era algo que se encontrara únicamente en Oriente Medio, en Asia o en el norte de África; estaba también dentro de Europa, en las periferias sur y este del continente, donde la influencia de las culturas árabe e islámica seguía siendo fuerte.[179]

En *El espíritu de las leyes* (1748), Montesquieu dividía Europa en un norte progresista y un sur atrasado, España y Sicilia, que, en cuanto antiguas colonias musulmanas, nunca habían sido completamente europeizadas. Con el argumento de que las culturas están moldeadas por el clima y la geografía, Montesquieu definió el límite de Europa en ese punto en el sur de Italia en el que domina el siroco.

> Hay en Italia un viento del sur llamado siroco, que atraviesa las arenas de África antes de alcanzar Italia. Gobierna el país; ejerce su poder sobre todos los

espíritus; produce una pesadez y una lentitud universales; el siroco es la inteligencia que preside todas las cabezas italianas, y me siento tentado a creer que los habitantes del norte de la Lombardía difieren en su espíritu y carácter de los italianos del Sur por el hecho de que la cadena de los Apeninos les protege del viento siroco.[180]

Voltaire desarrolló esta idea de Montesquieu, añadiendo una segunda distinción entre el corazón progresista de la civilización europea, que se encontraba en las capitales occidentales, la República de las Letras, y el oriente semiasiático. Con base en esta división, Hegel construyó un esquema que trazaba una progresión histórica, desde la infancia de la civilización europea, en el sur, en las antiguas Grecia y Roma, hasta la Europa del norte, centrada en Alemania; el «fin de la historia» de Hegel. Para mediados del siglo XIX, se había consolidado un nítido mapa cultural que situaba el núcleo de Europa en el noroeste del continente, en Francia, los Países Bajos y las tierras alemanas, mientras que en su periferia, desde España hasta el mar Negro, habitaba un Oriente interno. El vicepresidente de la Sociedad Oriental Francesa escribía en 1843:

Nuestro Oriente comprende todos los países de la cuenca mediterránea que tienen relación con los países africanos y asiáticos a orillas de ese mar; Grecia y sus islas; Turquía y sus territorios anexos, Valaquia, Moldavia; las posesiones austriacas en el Adriático; las posesiones inglesas, Malta y las islas jónicas; la Rusia de Europa meridional, que domina el mar Negro y el mar de Azov. Todo lo que depende de lo que todavía llamamos el comercio con Oriente.[181]

En las primeras décadas del siglo XIX, el interés por explorar el sur y el este de Europa llevó a los escritores de viajes a reflexionar una vez más sobre la idea de «europeidad». En 1809-1810, durante los viajes que realizó a Albania, una parte prácticamente desconocida de Europa, Lord Byron y su amigo John Hobhouse se preguntaban si los albaneses y los turcos, o incluso los rusos y los griegos, podían considerarse europeos. Hobhouse pensaba que los turcos estaban más cerca de los ingleses que los griegos, a los que clasificaba como orientales y no como descendientes de la antigua cultura helénica que los filohelenistas como Byron

idealizaban. Para Byron, los albaneses eran una tribu híbrida, a medias asiática pero capaz de ser europeizada, posición con la que se identificó cuando posó con atuendo albanés para su célebre retrato.[182]

Los viajeros que visitaban España tenían la misma sensación de estar explorando los límites de Europa. La península ibérica se había mantenido como una parte relativamente desconocida de Europa hasta las guerras napoleónicas. El viaje era lento y dificultoso, hasta 1848 no hubo ferrocarriles y había pocas carreteras en buen estado. Andalucía fue «descubierta» por los románticos franceses a partir de la década de 1820. Impresionados por su herencia judía y morisca, proyectaron en ella sus propios mitos exóticos de color y pasión «oriental». En su *Voyage en Espagne* (1843), obra que mantuvo su popularidad durante todo el siglo XIX, Gautier compuso una imagen de una «Andalucía árabe» a partir de escenas de la vida gitana, bailes flamencos y descripciones pintorescas de la Alhambra. «España, que limita con África igual que Grecia limita con Asia, no está diseñada para los modos europeos. El espíritu de Oriente la impregna en todas sus formas —escribió Gautier—. Al sur de Sierra Morena, la naturaleza del país cambia por completo; es como si uno pasara súbitamente de Europa a África.»[183]

Para Louis Viardot, tal «otredad» de España era uno de sus atractivos. Le fascinaba la huella cultural que habían dejado en el país judíos y moros. En Andalucía vio un país al que la historia vinculaba a las antiguas civilizaciones del norte de África y de Oriente Próximo. Le recordó que Europa no era una entidad cerrada ni impermeable, sino que era una cultura en progreso, que evolucionaba constantemente a través de la interacción con el mundo exterior, con una periferia impregnada de Oriente. En su *Lettres d'un espagnol*, Viardot sostenía que el conde de Volney, el orientalista del siglo XVIII, apenas «había necesitado salir de Europa, cruzar los mares y atravesar el desierto en pos de los nóma-

das árabes, ni ir en busca de las grandes lecciones de las antiguas ruinas de las arenas sirias, cuando podía haber encontrado estas huellas en la península ibérica».[184]

En *L'Essai sur l'histoire des arabes et des mores d'Europe* (1833), Viardot exploró el rastro magrebí de la cultura europea. Escribió muchos artículos sobre arte y literatura españoles que subrayan este legado. Su traducción al francés de *Don Quijote* (1837), en la que dio plena expresión al color y a los detalles etnográficos de la novela para generar una vívida impresión de España, fue de vital importancia para el descubrimiento romántico de la literatura española; la leyó Prosper Mérimée, autor de *Carmen*, y su amor por esta traducción fue el punto de partida de su interés por España. La versión de Viardot de la obra maestra de Cervantes fue un éxito de ventas. Reeditada muchas veces, sirvió de base para posteriores traducciones a otros idiomas.[185]

Sin duda, parte de la atracción que Viardot sintió por Pauline tuvo que ver con su ascendencia española. Del mismo modo que se sentía atraído por la «otredad» de España, se enamoró de una mujer que, en palabras de Heine, «no recuerda a la belleza civilizada ni a la gracia domesticada de nuestra patria europea, sino al esplendor salvaje de un paisaje exótico en el desierto».[186]

Cuando los Viardot viajaron a San Petersburgo, en octubre de 1843, puede excusarse que pensaran que estaban saliendo de Europa y entrando en Asia. Rusia era un territorio desconocido para todo el mundo, salvo para un pequeño número de viajeros europeos. San Petersburgo y Moscú eran las únicas partes de Rusia que la gente visitaba. El viaje desde París a la primera, en condiciones extremadamente difíciles, llevaba un mínimo de dieciséis días. En la última parte del trayecto desde Berlín no había ferrocarril; en aquel momento, la única línea férrea terminada en el

Imperio ruso era la vía corta que unía la capital con la residencia del zar en Tsárskoye Selo y la cercana localidad de Pavlovsk.

En San Petersburgo, solo las avenidas principales tenían «pavimento de madera» para los carruajes. El resto de las calles estaban sin pavimentar. Embarradas en primavera, calurosas y sin aire, inundadas por el hedor de las alcantarillas en verano, atestadas siempre de trabajadores y vendedores, aquellas calles y callejones no habían cambiado cuando Dostoievski las describiera en *Crimen y castigo* (1866). A tiro de piedra de las elegantes fachadas neoclásicas de la Nevski Prospekt, donde estaba el palacio Demidov, en el que se alojaban los Viardot, había todo un mundo distinto de pobreza y miseria.

El público lector de este mundo estaba restringido a la élite cultural. Los escaparates estaban decorados con ilustraciones que mostraban a los iletrados lo que podía adquirirse dentro. Había pocas librerías. En Járkov, la ciudad más grande de Ucrania, solo cuatro en el año 1843; «tres [tiendas] rusas donde venden libros a una libra», según una guía de viaje «y una francesa, cuyo propietario se jacta de valorar sus productos intelectuales por su valor intrínseco».[187] Sin embargo, San Petersburgo y Moscú tenían una vibrante vida literaria. El pequeño círculo libresco de la *intelligentsia* rusa se limitaba casi por completo a estas dos capitales. La de 1840 fue una década de extraordinario fermento intelectual; eslavófilos y occidentalistas debatían si Rusia debía formar parte de Europa o seguir sus propias tradiciones nativas, y en la escena europea surgió una estelar panoplia de escritores como Gógol, Nekrásov, Turguénev o Dostoievski.

En estos círculos existía un enorme apetito por las nuevas ideas y libros europeos, de los que la *intelligentsia* se veía privada a causa de la geografía y la censura. Los occidentalistas progresistas, que consideraban que Europa era la solución a todos los problemas de Rusia, compartían un particular interés por los escritos de George Sand. De algún modo, sus obras lograron escapar

del radar de los censores y aparecer en los periódicos rusos. El socialista ruso Alexander Herzen aseguraba que, gracias a estas publicaciones, llegó a leerse a Sand incluso en lugares tan lejanos como Omsk y Tobolsk, pueblos de Siberia que contaban con grandes contingentes de exiliados políticos.[188] Sand, sacralizada como encarnación de los ideales occidentales de democracia y libertad humana, era en aquel momento la autora extranjera más traducida en Rusia, aunque pronto sería superada por Dickens. Hubo tantas traducciones al ruso de sus obras como de las de Balzac, de Kock, Sue y Dumas juntos. «Aquí eres la primera escritora, la primera poeta de nuestro país —le escribió Louis el 18 de noviembre de 1843—. Tus libros están en manos de todo el mundo, tu retrato está en todas partes; nos hablan constantemente de ti, nos felicitan por la buena fortuna de ser tus amigos.»[189]

A su llegada a San Petersburgo, los Viardot se introdujeron pronto en estos círculos. Eran invitados habituales del conde Michał Wielhorski, compositor amateur y descendiente de una familia de la nobleza polaca con una posición en la corte. El palacio que Wielhorski tenía en San Petersburgo funcionaba como ministerio no oficial de la cultura europea; en él se celebraban veladas musicales a las que asistían los principales miembros de la aristocracia e intelectuales rusos, entre ellos el compositor Mijaíl Glinka; el príncipe Viazemski, poeta; el príncipe Vladímir Odoyevki, filósofo y crítico de música; el pintor Karl Briulor; el poeta ucraniano Taras Shevchenko, y el escritor Nikolái Gógol. Pero la amistad más duradera que los Viardot entablarían con un ruso no nació en estos círculos ilustres.

El 9 de noviembre de 1843, Louis conoció a un noble, alto y guapo, con cabello largo y barba, modales corteses y, lo que era sorprendente debido a su tamaño gigantesco, una voz relativamente aguda, que ese día celebraba su vigésimo quinto cumpleaños. Se celebraba una fiesta en su honor en casa del comandante

A. S. Komarov, una figura que no pertenecía a los círculos literarios de San Petersburgo y que se había encargado de presentar al francés a algunos de sus amigos cazadores. El joven noble estaba sin duda ansioso por conocer a Pauline, a quien había visto actuar. Invitó a Louis a que lo acompañara al día siguiente a una partida de caza, y unos días después, el 13 de noviembre, lo visitó en el palacio Demidov, con la esperanza de que Pauline estuviera en casa. Estaba de suerte. El admirador le fue presentado, como recordaba, como «un joven terrateniente ruso, buen cazador y mal poeta».[190] Se llamaba Iván Turguénev.

VI

Turguénev había publicado su primera obra, un largo poema llamado *Parasha*, en abril de 1843, y para la fecha en la que conoció a Pauline, habían aparecido cuatro poemas más con su firma «T. L.», de Turguénev Lutovinov, en los *Otéchestvennye zapiski* (Anales de la patria), una publicación liberal mensual de San Petersburgo. El editor de la revista, el influyente crítico Visarión Belinski, publicó una reseña de *Parasha* en la edición de abril de *Otéchestvennye zapiski*, en la que lo elogiaba como la obra de una nueva estrella de la poesía rusa tras la muerte de Alexander Pushkin en 1837 y de Mijaíl Lermontov en 1841. Por tanto, cuando Turguénev conoció a Pauline, estaba considerado como un joven escritor en auge, no como el «mal poeta» que le fue presentado, aunque en años posteriores recordaría sus primeros versos con «repugnancia física» y vergüenza.[191]

Turguénev solo había considerado la idea de convertirse en escritor durante el último año. En 1843, trabajaba como funcionario público en el Departamento de Economía Agronómica del Ministerio del Interior, donde se encargaba principalmente de revisar diversas propuestas para la reforma de la servidumbre. Antes de eso había querido ser profesor de filosofía y solo se volcó en la escritura cuando el zar congeló todas las nuevas plazas de esta materia, por considerarse potencialmente sediciosa. Pero,

en este momento, para él la escritura no era más que un entretenimiento. No tenía necesidad de ganar dinero con ella. Vivía con una asignación de su madre, Varvara Petrovna Lutovinova, que desaprobaba la literatura como elección de carrera para un noble.



La madre de Turguénev, Varvara Petrovna Lutovinova, daguerrotipo, c. 1845.
Varvara Petrovna Lutovinova, madre de Turguénev, daguerrotipo, c. 1845. (I. S. Turgenev State Memorial Museum, Orel)

La madre de Turguénev era una rica terrateniente que tenía cinco mil siervos repartidos por varias propiedades que había heredado de su tío en las provincias de Kursk, Tula, Orel y Tambov. En 1816, se casó con Serguéi Nikolayévich Turguénev, un apuesto oficial de caballería, siete años menor que ella, que tenía una pequeña propiedad, Turguénevo, con ciento cuarenta siervos. La casa principal de la familia se encontraba en Spasskoe, cerca de Mtsensk en la provincia de Orel, a trescientos cincuenta kilómetros al sur de Moscú. Los edificios residenciales estaban dispuestos en forma de herradura, con dos alas curvilíneas que

salían de ambos lados del gran palacio central. Había una casa de madera de dos pisos al final de cada ala, jardines formales y un parque. La propiedad contaba con su propio hospital, una estación de policía, un teatro de siervos y una orquesta. Varvara Petrovna era una terrateniente rusa de estilo antiguo, estricta y ordenada, meticulosa en el manejo de sus propiedades, no exenta de caridad, pero en general tiránica y cruel con sus siervos. Una vez envió a dos siervos domésticos al exilio penal en Siberia por la única razón de que no se quitaron la gorra ni se inclinaron ante ella de la manera adecuada. Cuando Varvara Petrovna enviudó, en 1834, se volvió aún más controladora y exigente con sus hijos. «No tengo recuerdos felices de mi infancia —contaba Turguénev—. Mi madre me atemorizaba tanto como el fuego. Me castigaba sin motivo, me trataba como a un recluta. Pocos días había en los que no viera la vara; si osaba hacer una pregunta, me castigaba, y declaraba categóricamente: "Debes conocer la respuesta mejor que yo, resolverla por ti mismo".» En la crueldad de su madre se encuentra el origen de la actitud liberal de Turguénev, su rechazo de la servidumbre y su gentileza de carácter. Durante toda su vida adulta anheló el afecto de las mujeres. Para él no existía nada superior al amor de una mujer. Según su amigo más íntimo, el crítico literario Pável Annenkov, el joven Turguénev

> era un hombre infeliz a sus propios ojos: le faltaban el amor y el apego de una mujer que había buscado desde su primera juventud. No en vano afirmaba en repetidas ocasiones que la compañía de los hombres, sin la presencia de una mujer amable e inteligente, era como un gran carro con las ruedas sin engrasar, que destroza los tímpanos con su insoportable y monótono chillido.[192]

En 1838, a los diecinueve años, Turguénev se fue a la Universidad de Berlín, y prometió a su madre que regresaría al cabo de dos años para ocupar un puesto como profesor de filosofía en la Universidad de Moscú. Hablaba alemán con fluidez, pues lo había estudiado en el colegio y en las universidades de Moscú y San Petersburgo. En Berlín, donde estudió durante la misma

época que Karl Marx, se sumergió en todo el espectro de la cultura europea, leyó abundantemente a los clásicos, así como filosofía y literatura alemana, y conoció a un amplio grupo de intelectuales alemanes, entre ellos Alexander Humboldt y Bettina von Arnim. Aquellos años en Berlín fueron cruciales para su desarrollo intelectual. La poesía de Goethe, gran parte de la cual se sabía de memoria, lo inició en su senda literaria. Por su forma de pensar, su sensibilidad y su carácter, Turguénev era un cosmopolita europeo. Estuvo bajo la influencia permanente del occidentalismo de los amigos que hizo durante sus años de estudiante, sobre todo Belinski, a quien reverenciaba.[193] Turguénev creía en Europa como fuente de progreso moral, libertad y democracia. Era el único lugar donde se sentía capaz de realizarse como escritor y como ser humano. Su camino para ello pasaba a través de Alemania, que fue siempre su «segunda patria», como él mismo reconocería más tarde.[194]

En la capital prusiana, Turguénev llevaba un estilo de vida bohemio junto con sus compatriotas rusos; Timoféi Granovski futuro medievalista; Nikolái Stankévich, futuro poeta; y Mijaíl Bakunin, que en aquel momento aún no había mostrado signo alguno de terminar convirtiéndose en un anarquista revolucionario. Despreocupados del dinero, se lo gastaban todo en trajes hechos a medida, entradas para la ópera, restaurantes, vino, juegos de azar y prostitutas, y después vivían sin un pfennig hasta que recibían la siguiente paga de parte de sus familias. Los gastos de Turguénev eran particularmente elevados; durante su primer año en Alemania se le enviaron veinte mil rublos *assignat*, el doble de la asignación anual normal que debía recibir de su madre. La exasperación de Varvara Petrovna ante el extravagante estilo de vida de su hijo, del que estaba al tanto por las informaciones que le daba el criado de este, a quien ella había contratado como espía, fue en aumento. Le horrorizaban las compañías rusas de Turguénev —le dijo, por ejemplo, que Bakunin era un «mons-

truo»—.[195] Trató de cerrarle el grifo y amenazó con dejar de enviarle dinero por completo cuando supo de sus pérdidas en las ruletas y de las visitas nocturnas al teatro —que, daba por hecho, solo podían tener el objetivo de encontrarse con las actrices—. Los hábitos derrochadores de Turguénev supusieron una verdadera pérdida para la hacienda familiar, que además sufrió una serie de malas cosechas durante los años en los que él estuvo en Berlín. Además, un incendio destruyó la residencia principal de Spasskoe, y solo se salvó una de las casas de madera de dos pisos. Su madre explotó la situación para presionar moralmente a Turguénev y conseguir que volviera a Rusia y asumiera un puesto en el servicio militar o civil, que ella creía que eran las únicas ocupaciones adecuadas para un noble.

Turguénev regresó en la primavera de 1841, una vez se hubo quedado sin dinero. Se le negó la asignación familiar, así que o bien vivía en su casa de Spasskoe o bien se quedaba con amigos y sobrevivía gracias a los préstamos de su hermano Nikolái, que se había unido a un regimiento de artillería y aún recibía ayuda de Varvara Petrovna. Durante los dos años siguientes, Turguénev persiguió su ambición de cursar una carrera universitaria, primero en Moscú, donde se enamoró por un breve lapso de la hermana de Bakunin, y luego en San Petersburgo, donde aprobó los exámenes, pero no escribió la disertación para obtener la maestría. Durante todo este tiempo atravesó muchas dificultades para mantenerse. Según Annenkov, Turguénev no tenía un centavo, hecho que todos sabían, pero era demasiado orgulloso para admitirlo; mantenía las apariencias vistiéndose como un dandi, lo que lo hacía parecer insincero. «Un Khlestakov [el peripuesto antihéroe de Gógol en *El inspector*], educado, inteligente, superficial, con un deseo de expresarse y *fatuité sans bornes* [fatuidad ilimitada]» fue la primera impresión que Herzen tuvo de él cuando se conocieron por esa época. Con su metro noventa de estatura, elegante traje, chaleco blanco, sombrero de copa, impertinentes

y bastón, Turguénev lucía despampanante en el Teatro Bolshói. Pero no tenía dinero para comprarse una entrada y debía aprovechar un asiento en el palco de sus amigos.[196]

Finalmente, en 1843, Turguénev abandonó su idea de dedicarse a la docencia universitaria y asumió obedientemente el cargo de funcionario en el Ministerio del Interior. Su principal preocupación era complacer a su madre y asegurarse una herencia. En el ministerio trabajaba «muy mal», como él mismo admitía, llegaba tarde al trabajo y pasaba la mayor parte del día con las narices metidas en una novela, cuando no escribiendo poesía. Una de las tareas que desempeñaba era procesar el papeleo de los castigos corporales destinados a los campesinos; al copiarlos para que se llevaran a cabo, cambiaba las sentencias más severas (en las que se usaba el mortífero *knut*) para hacerlas más leves (usar un simple látigo).[197]

Varvara Petrovna estaba preocupada por tal falta de diligencia. «Hijo mío», le escribió,

> estás entrando en una época en la que un hombre debería resultar útil a los demás y aspirar a unirse a la sociedad. El tiempo de las fantasías egoístas, de la libertad ilimitada de la primera juventud, de permitir al cuerpo y el alma vagar sin arraigo ha pasado para ti, diría incluso que has pasado demasiado tiempo en este estado de pereza e irresponsabilidad, que solo la enfermedad o la juventud extrema pueden justificar.

Se oponía a que Turguénev se convirtiera en escritor, ocupación que equiparaba con ser un «chupatintas» y preguntaba «y, en cualquier caso, ¿quién lee libros rusos?». Sin embargo, con la publicación de *Parasha* se ablandó. Su carta a Turguénev del 28 de mayo comienza con una inicial actitud hostil, pero después no puede ocultar su orgullo:

> ¿Qué es un poema? Puedes ser como Pushkin, un buen poeta, pero eso no le aporta nada a una madre. Mi felicidad reside en tu amor por mí, en tu obediencia y tu respeto. No sé nada de poesía, pero temo que sufras a causa de los envidiosos […]. Pushkin fue atacado, señalaban sus faltas, le acusaban de frialdad, etcétera. Que el Señor te proteja del sufrimiento de leer a tus críticos[…].
>
> Envíame algunas copias de *Parasha* y dime quién es el editor y cuántas copias se han impreso. Y por cuánto se vende, y si se puede comprar en Moscú.[198]

Desde su primer encuentro con Pauline, Turguénev se enamoró de ella. Suplicó y pidió prestado todo lo que pudo para asistir a cada una de sus actuaciones. La aplaudía con tanta ostentación que molestaba a los miembros del público que le rodeaban.[199] Visitaba todos los días a los Viardot, y enredaba a Louis en conversaciones sobre literatura, se ofrecía a ayudarlo a escribir libros sobre el Hermitage o sobre la caza en Rusia, aunque su verdadero objetivo era ver a Pauline, a quien se ofrecía como profesor de ruso. Pauline no se tomó muy en serio la admiración de Turguénev. Y ciertamente no hay ningún signo de que, en aquel momento, correspondiera a su afecto. El joven escritor ni siquiera era invitado a las recepciones en casa de los Viardot.

Pauline tenía muchos otros jóvenes admiradores. Entre ellos estaba Stepan Gedeonov, experto en música e hijo del director de los teatros imperiales de San Petersburgo, quien dispuso bajo el escenario una sala privada a la que Pauline se retiraba después de cada actuación, para ser entretenida por cuatro jóvenes, sus ardientes admiradores, Gedeonov, Turguénev, P. V. Zinoviev, a cuya propiedad Turguénev había llevado a Louis a cazar, y el hijo de Wielhorski. En una ocasión, los cuatro hombres le llevaron la piel de un oso que habían cazado. Pauline hizo que le confeccionaran una alfombra con garras doradas. Para relajarse, después de cada actuación, se tumbaba en ella, y a sus cuatro admiradores se les asignaba una garra sobre la que sentarse. En los chismorreos se referían a ellos como «las cuatro pezuñas».[200]

En San Petersburgo, la temporada operística terminaba con una semana de actuaciones de carnaval durante las carnestolendas, y todos los teatros cerraban al inicio de la Cuaresma. Rubini y su compañía de cantantes se marcharon, prometiendo regresar la temporada siguiente. Justo cuando estaban a punto de partir, en marzo de 1844, llegaron Clara y Robert Schumann para realizar una gira de conciertos de tres semanas, fueron los últimos músicos europeos que se atrevieron a emprender el largo e incó-

modo viaje a San Petersburgo debido a la gran cantidad de dinero que se podía ganar.

De inmediato, fueron recibidos «del modo más amistoso» por los Viardot, tal como Clara anotó en su diario. «Pauline me mostró sus hermosos regalos: un sable, un chal turco y muchos diamantes tallados, todo de parte de la corte, principalmente de la pareja imperial.» No mucho después, en su primer concierto, los Schumann obtuvieron un beneficio neto de 1000 rublos (en torno a 4000 francos). «En aquellos días —contaba el crítico nacionalista Vladimir Stasov—, el buen tintineo del rublo ruso era agradable al oído alemán.»[201]

Los Viardot regresaron para hacer una segunda temporada en San Petersburgo y Moscú, en otoño de 1844. El contrato de Pauline había mejorado; su caché subió a 65 000 rublos *assignat* (75 000 francos), y se le garantizó que se embolsaría otros 15 000 rublos (17 000 francos) por una actuación benéfica.[202] La pieza central de la temporada fue la *Norma* de Bellini, con Pauline en el papel principal. La demanda de entradas fue tan grande que tuvo que aumentarse el número de actuaciones de cuarenta a sesenta, en dos series distintas por suscripción, aunque, si se incluyen las noches benéficas, el número real de funciones fue de setenta y seis. Hubo que contratar a un grupo mayor de cantantes para soportar el estrés. Era el momento álgido de la locura rusa por la ópera italiana. El público se dividió en dos facciones enfrentadas, la de los admiradores de Viardot y la de los admiradores de su rival, la prima donna Jeanne Castellan. El furor por las flores estaba en pleno paroxismo. Los fans contrataban claques, entre ellos el pobre Turguénev, que se gastó todo lo que tenía para pagar a un grupo de *claqueurs* y ubicarlos en el piso superior del teatro para Pauline. «¡No se puede prescindir de ellos, hay que animar al público!», explicó a un amigo.[203]

Los escritores de sátiras se pusieron las botas. «Olvídense del auditorio del Bolshói», escribió Nekrásov en marzo de 1845,

> allá donde vayan, oirán los nombres de Rubini y Viardot; en todos los rincones de la ciudad escucharán *roulades* y gorjeos; en una palabra, Petersburgo se ha convertido en un gigantesco órgano que solo toca piezas italianas.
>
> ¡Todos han empezado a cantar!
>
> Si uno pasea por la avenida Nevski: «U-na for-ti-ma lag-rima uu-na» retumba por detrás; si se entra en una cafetería, salen al paso, ya desde las escaleras, *roulades à la* Tamburini; se va a visitar a la familia de un amigo, aun si vive en el lado de Vyborg, e inmediatamente sientan a la hija en el piano y la obligan a graznar un aria de *Norma* o de alguna otra ópera. Se da la vuelta a la esquina, hacia el más pequeño de los callejones, y apenas caminados diez pasos se encuentra un organillero que, habiéndolo visto desde lejos, no ha perdido tiempo en atacar el final de *Pirata* [una ópera de Bellini] con todas las expectativas puestas en recibir una generosa recompensa.[204]

Es difícil saber hasta qué punto exageraba Nekrásov. Desde luego, gracias a la venta de las partituras y de la repetición constante de la música por parte de orquestas, bandas y músicos callejeros, los últimos éxitos de ópera no tardaban mucho tiempo en hacerse populares.

Al final de su segunda temporada, en marzo de 1845, Pauline recibió a una delegación de comerciantes acompañados de un intérprete alemán, quienes, tal como le relató en una carta a George Sand, «me suplicaron que aceptara los respetos de los simples campesinos rusos, de igual modo que había aceptado los de la aristocracia de Rusia». Pauline había recibido un magnífico *porte-bouquet* de parte de la nobleza de San Petersburgo. Puesto que a los humildes comerciantes no se les había invitado a unirse a las participaciones para este regalo, le entregaron un brazalete de diamantes, financiado en su totalidad por sus modestas contribuciones, «para demostrarme que ellos también tenían oídos que escuchan y corazones que sienten».[205]

Los Viardot regresaron a París en la primavera de 1845. Turguénev se marchó con ellos. Estaba desesperadamente enamorado y hubiera hecho cualquier cosa por estar cerca de Pauline. Renunció a su puesto en el ministerio alegando pérdida de visión y recibió la autorización del zar para viajar a Europa en busca de tratamiento médico. Turguénev pasó el verano con los

Viardot en Courtavenel, su *château* en las praderas de Brie, al sureste de París, que habían comprado con las ganancias rusas de Pauline. A lo largo del verano, Turguénev y ella entablaron una relación más íntima. Él creía que ella estaba empezando a corresponder su afecto.[3] Aunque todavía no habían llegado a besarse, existía la emocionante posibilidad de desarrollar una conexión emocional más profunda. Turguénev recordaría este verano como el «momento más feliz de mi vida».[206]

En otoño, los Viardot regresaron a San Petersburgo para realizar una tercera temporada rusa. Turguénev los siguió. Louis había escrito un relato sobre sus partidas de caza en Rusia que se había publicado en *L'Illustration* en 1844 y se había leído en Rusia, lo que lo convirtió en una persona de gran interés en el país. Lo invitaron a cazar en todas partes. Para entonces, actuaba también como intermediario entre el Teatro Imperial de San Petersburgo y los artistas europeos que los rusos querían contratar, entre ellos Meyerbeer y el libretista Eugène Scribe.[207]

Pauline, por el contrario, no era tan popular como lo había sido. La moda de la ópera italiana estaba en decadencia. Los teatros estaban medio vacíos. En algunas de las funciones de Moscú se vendieron tan pocas entradas que hubo que cancelarlas. Una revista literaria dio cuenta de este enfriamiento, diciendo que el público se había despertado de un sueño: «Mientras dormíamos, alguien cantaba y tocaba, nos invadía una sensación de dulzura desconocida, nos sentimos felices, pero luego nos despertamos en el silencio y el vacío».[208]

La temporada terminó antes de tiempo debido a que Louis enfermó de fiebre gástrica, y la pequeña Louise, que por primera vez acompañaba a sus padres en una gira, de tos ferina. Tan pronto estuvieron lo suficientemente recuperados como para emprender el arduo viaje por tierra, los Viardot partieron en coche de caballos hacia Berlín, donde Pauline tenía sus siguientes compromisos en marzo de 1846. Fue un viaje terrible de tres se-

manas, con temperaturas heladas y ventiscas de nieve. Al final, el «carruaje se estaba desmontando, literalmente —escribió Louis a Turguénev—. No creo que hubiera aguantado otra etapa más». [209]

Tal vez tres temporadas eran suficiente. El mercado no era tan grande como para mantener el interés por la ópera italiana otro año más. Pero esas temporadas serían recordadas en Rusia durante mucho tiempo; durante años, la prensa seguiría la carrera de «nuestra Viardot» y publicaría notas y recuerdos sobre ella. La misma Pauline recordaría las visitas a Rusia con gratitud.[210] Habían supuesto el despegue de su carrera. Pero ahora debía buscar un escenario más grande.

2

UNA REVOLUCIÓN EN ESCENA

> *Me dije: «La Revolución de Julio es el triunfo de la burguesía: esta burguesía victoriosa deseará relumbrar y disfrutar de entretenimientos. La Opéra será su Versalles, se congregará allí en bandadas para ocupar el lugar de la corte y de los nobles proscritos». Me parecía que la idea de hacer de la Opéra algo a la vez magnífico y popular tenía muchas posibilidades de funcionar.*
>
> LOUIS-DÉSIRÉ VÉRON
>
> *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, 1857

I

A finales de abril de 1846, los Viardot iniciaron el largo viaje de regreso desde Berlín hacia Courtavenel. Allí pasarían el verano mientras Pauline valoraba dónde haría su aparición para la temporada del otoño siguiente. Turguénev le escribía a menudo. Se trataba de cartas conversacionales, repletas de noticias y observaciones, ingeniosas, de tono ligero. Sabía que le serían mostradas a Louis y las escribía teniéndolo en mente, pero si Pauline sabía leer entre líneas, comprendería sus sentimientos. En sus momentos más apasionados Turguénev cambiaba del francés al alemán, idioma del que Louis no sabía ni una palabra.[211]

Turguénev estaba deseando que ella volviera a Rusia ese otoño.

> Con respecto a la próxima temporada —le escribió a Pauline en mayo—, será usted misma quien mejor sepa juzgar. Estoy convencido de que la decisión que tome estará bien tomada, pero debo decirle que su ausencia aquí este invierno (si ese es el resultado, cosa que aún no quiero aceptar) entristecerá a muchas personas. *Ich bin immer der selbe und werde es ewig bleiben* [«Sigo siendo el mismo, y lo seré siempre»] [...]. En cualquier caso, hágame la bondad de informarme de su decisión. Adiós, le deseo salud y felicidad [...], vuelva; lo encontrará *todo* aquí igual que lo dejó.[212]

Louis era reacio a regresar a Rusia. No podía soportar el frío clima y estaba en contra del gobierno zarista, debido a sus opiniones de izquierdas. De hecho, había publicado un artículo sobre Moscú en la revista *L'Illustration* que había sido censurado en Rusia.[213] Berlín era la alternativa obvia. Meyerbeer, *Generalmusikdirektor* de la Ópera de Berlín, era un gran admirador de la voz de Pauline y quería que cantara el papel principal en *Le prophète*, su siguiente ópera, en la que llevaba trabajando desde 1838. Meyerbeer había abandonado la ópera en 1843, cuando Léon Pillet, director de la Opéra de París, rechazó su solicitud para que Pauline cantara el papel principal femenino. Pillet deseaba que el papel fuera para Stolz, que era la prima donna de la Opéra y también su amante, pero Meyerbeer no quería tener nada que ver con la sobrevalorada solista. A partir de entonces, tal como lo expresó el crítico de música Eduard Hanslick, el compositor llevó su ópera «en la maleta, yendo y viniendo entre Berlín y París, posiblemente intentando determinar si los profetas pueden viajar sin pasar por las aduanas».[214]

Meyerbeer creía que el éxito de una ópera dependía sobre todo de las habilidades vocales y dramáticas de los cantantes principales. Viajó por toda Europa en busca de los mejores. En Pauline había encontrado un registro vocal y unas dotes interpretativas que la hacían perfecta para el importantísimo papel de Fidès, la madre del profeta, en la que recaía toda la potencia trágica de su ópera. Escribió el papel para ella.[215]

En 1845, la convenció para que acudiera a Stolzenfels, un castillo neogótico cercano a Coblenza cuya rehabilitación acababa de concluir. El rey de Prusia, Federico Guillermo, deseaba señalar el fin de las obras con un concierto de gala en honor a la visita de la reina Victoria. En él, Pauline interpretó arias de Gluck y Händel. Al año siguiente, Meyerbeer la atrajo hasta Berlín, importante capital de los «países de los periódicos», donde George Sand había insistido en que su carrera se consolidaría.[216] Allí,

Viardot podría hacerse con unas sólidas credenciales para la Opéra de París, teatro en el que aún no había aparecido, interpretando a Valentine en *Les huguenots* de Meyerbeer. Era la primera vez que cantaba *grand opéra*. Después de diez años cantando solo el repertorio italiano, aprender a cantar en alemán y preparar su voz para aquel exigente papel le reclamó un gran esfuerzo. «Pasado mañana, canto por primera vez… ¡¡¡en alemán!!!», escribió a Sand el 22 de enero de 1847.

> No creerías lo duramente que he tenido que trabajar. Primero hay que podar el texto de todas las palabras que son demasiado duras y feas de cantar. Cuando se acaba con eso, hay que aprendérselo entero de nuevo, y después ajustarlo a la propia lengua, y luego a la voz. Es una labor terrible. Dicen que mi pronunciación no es mala, y lo creo, dada la cantidad de trabajo que he invertido.[217]

Pauline triunfó con *Les huguenots*. Los críticos se mostraron pletóricos. El público de Berlín «bullía de entusiasmo» por la cantante, capaz de cantar con la misma convicción «todos los repertorios en todos los idiomas», tal como contó Louis a George Sand el 22 de febrero.[218] A partir de marzo, Pauline interpretó el papel de Alice en *Robert le diable*, otra *grand opéra* de Meyerbeer. La producción estuvo dos meses en cartel, tal fue la demanda por oírla cantar. Una célebre noche, otra cantante cayó enferma en el último momento y Pauline sorprendió a todo el mundo interpretando ambos papeles femeninos.

Turguénev solo pudo saber de sus triunfos leyendo la prensa, que examinaba minuciosamente todos los días. «Leí todos los artículos que le dedicaron los periódicos prusianos —escribió a Pauline desde San Petersburgo en noviembre—. Ha hecho progresos, me refiero al tipo de progresos que hace un maestro y que nunca deja de hacer, hasta el final. Ha dominado el elemento *trágico*, el único elemento que aún no dominaba por completo.»[219] Turguénev era demasiado impaciente y estaba demasiado obsesionado con Pauline como para comportarse como un admirador de salón. En enero de 1847, dejó Rusia para reunirse con ella en Berlín. Gastó en el viaje lo último que le quedaba de la

asignación de su madre. Durante los tres meses siguientes asistió religiosamente a todas las actuaciones. El pintor Ludwig Pietsch, que llegaría a ser un buen amigo suyo, lo vio por primera vez en una cervecería en Berlín. «Embutido en un abrigo de piel abrochado hasta arriba», la «impresionante figura» de Turguénev recordó a Pietsch al joven zar Pedro el Grande, «aunque no tenía nada en común con la naturaleza semisalvaje y desenfrenada del fundador del Estado ruso moderno. Su cabeza y su cuerpo enormes encerraban el más fino intelecto y el temperamento más gentil y amable».[220]

Desde allí, Turguénev siguió a los Viardot a Dresde, donde Pauline tenía un contrato para dar una serie de recitales en mayo, y en otoño se marchó con ellos a Londres, donde el Covent Garden la había contratado para cantar durante dos meses por 1000 libras (25 000 francos), la más alta remuneración que había conseguido hasta entonces fuera de Rusia.[4] Pauline se encontraba en el punto álgido de su poder y tenía capacidad para, prácticamente, imponer sus condiciones a cualquier teatro de ópera. En el Covent Garden, insistió en que no contrataran al mismo tiempo a su celosa rival, Grisi. Solo le quedaba por conquistar la Opéra de París. «¿Por qué no te han contratado aún en París? —le escribía George Sand el 1 de diciembre—. No lo entiendo. Grisi está decayendo hasta la ruina y tú eres la mejor cantante del mundo.»[221]

Para ese momento, de hecho, el panorama en la Opéra se estaba despejando para Pauline. Pillet, el director, fue finalmente expulsado. Stolz, que era su amante, había encadenado una serie de actuaciones nefastas en las que había salido del escenario entre silbidos, y los nuevos directores, Nestor Roqueplan y Henri Duponchel, estaban buscando un gran éxito de taquilla para cubrir las enormes deudas que Pillet había acumulado. La ópera *Jérusalem*, de Verdi, una reelaboración de *I lombardi*, se estrenó en noviembre, pero tuvo solo un éxito moderado y no llegó más que a

las treinta y cinco actuaciones. Así que abordaron a Meyerbeer con la promesa de obtener fondos especiales del Ministerio del Interior para cubrir los gastos de la costosa escenografía y los efectos técnicos que exigían sus *grands opéras*, así como los servicios de Pauline Viardot, que pedía 75 000 francos por cantar en *Le prophète* durante una temporada. Sin ella, Meyerbeer no les iba a dar su tan codiciada ópera.[222]

Solo Meyerbeer era capaz de imponer términos como estos. Montar una de sus óperas era casi una garantía de grandes ganancias. Nacido en Berlín en una familia de banqueros judíos, tras la muerte de su abuelo, Liebmann Meyer, cambió su nombre de Jacob Beer a Meyerbeer —y durante los años que estuvo en Italia, entre 1816 y 1826, también cambió Jacob por Giacomo—. En aquella época componía al estilo italiano de Rossini, su amigo y adepto, quien lo alentó a que lo siguiera a París cuando lo nombraron director musical del Théâtre Italien.

Esta ciudad fue la clave del éxito de Meyerbeer. Era una verdadera metrópolis internacional, la «gran capital cosmopolita de Europa por excelencia», en palabras de uno de sus historiadores decimonónicos, una ciudad que contaba con más residentes extranjeros que ninguna otra del continente.[223] La música de Meyerbeer se adecuaba a la perfección a este ambiente cosmopolita. Era una ecléctica mezcla de armonía alemana, ritmo y orquestación franceses y el estilo del bel canto italiano. El crítico Blaze de Bury explicaba el éxito de Meyerbeer por su capacidad para asimilar todos estos diversos elementos en un «sistema francés» específico —síntesis de lo alemán y lo italiano—, que había caracterizado el desarrollo de la ópera en París bajo Gluck y Rossini. A la sociedad parisina, su ecléctico estilo le sonaba natural.[224]

«Me preguntan ustedes si estaría interesado en componer para la escena francesa —había escrito Meyerbeer a la Opéra de París en 1823—. Les aseguro que para mí sería un honor mucho mayor escribir para la ópera francesa que para todos los teatros ita-

lianos juntos […]. ¿Dónde, si no en París, podría uno encontrar los inmensos recursos que ofrece la ópera francesa a un compositor que desee escribir música verdaderamente dramática?»[225]

En aquel momento, París era la capital del mundo operístico. Si una ópera tenía éxito allí, con toda probabilidad lo tendría en los teatros de todo el continente. A los mejores compositores escénicos, Rossini, Meyerbeer, Bellini, Donizetti, Wagner o Verdi, los entusiasmaba trabajar en la capital francesa. La avanzada protección de los derechos de autor que existía en Francia, donde las leyes de 1791 y 1793 habían otorgado a los artistas el derecho de propiedad sobre su obra de por vida, constituía un importante atractivo. Mientras que, en Italia o Alemania, el compositor cobraba una tarifa única cerrada por escribir una ópera, en París recibía *royalties* no solo por la partitura, sino también por cada uno de los montajes de su ópera, siempre que el libreto estuviera en francés. Hasta la década de 1840, Francia fue el único país europeo donde los derechos de autor por representación no solo estaban reconocidos legalmente, sino que se aplicaban de forma efectiva, sistema que se implantó en 1776 pero que fue fortalecido por la legislación de 1793. «Si vales mil, recibes mil, si cien mil, cien mil», escribió Bellini elogiando la legislación francesa en 1834.[226]

París constituía el contexto legislativo ideal para Meyerbeer, que fue el primer compositor que tomó el control completo de todos los elementos creativos que intervienen en la producción de una ópera y que supo beneficiarse de ellos en términos comerciales. Dio la vuelta a la antigua relación entre empresario, libretista y compositor. Si antes el empresario contrataba al compositor para que escribiera la música de un libreto, ahora Meyerbeer empleaba a un libretista —Scribe por lo habitual— para que escribiera la letra y la partitura. Era Meyerbeer quien daba forma a la obra en solitario. Al libretista le proporcionaba detalladas indicaciones sobre los cambios que le pedía, y en las últi-

mas fases, cuando se agotaba la paciencia de Scribe, empleaba a un segundo e incluso a un tercer libretista para que hicieran las modificaciones finales.[227] Allí donde Rossini había sido un obrero artesano que trabajaba al servicio de un empresario, Meyerbeer se convirtió en el jefe de su propio negocio operístico, con recurso al libretista como si fuera un artesano, para que realizara una obra a la medida del gusto de un teatro concreto y de su editor.

La Opéra de París era el escenario ideal para Meyerbeer. Un negocio del entretenimiento a gran escala que mantenía unas altas expectativas en lo tocante a la «magnificencia» que debía llevar aparejada el hecho de ser una licencia de la corona. ¿En qué otro lugar podría encontrar Meyerbeer los «inmensos recursos» que necesitaba para la *grand opéra*?

La *grand opéra* fue la mayor forma que adquirió el drama musical antes de que Richard Wagner revolucionara la escena operística. En términos técnicos, una *grand opéra* era una ópera de cinco actos que incorporaba un ballet y en la que, a diferencia de la *opéra comique*, que incluía diálogos, no había palabras habladas. Se caracterizaba por presentar a gran escala dramas humanos e incluir coros en escena, así como una escenografía y un vestuario suntuosos, además de efectos espectaculares. En origen, el modelo se desarrolló en París, para extenderse con rapidez por Alemania e Italia. Durante el siglo XIX sería emulado y adaptado por compositores de toda Europa; pero por global que se hiciera, la *grand opéra* siguió siendo, en esencia, un fenómeno parisino.[228]

Sus raíces se encuentran en la reforma de 1831, destinada a situar a la Opéra de París en una posición comercial más ventajosa y reducir sus deudas. Para mediados de la década de 1820, y a pesar de los crecientes subsidios que recibía, la Opéra estaba

enormemente endeudada. La oposición liberal puso la privilegiada condición de aquella en la diana, exigiendo también una renovación de su conservador repertorio. El público se había cansado de Gluck y Spontini, deseaba ver dramas cuya temática tuviera más relevancia para el presente en el que vivían. Quería ver elementos espectaculares como los que podían apreciarse en los teatros del bulevar, donde se empleaban todo tipo de efectos especiales —como paisajes giratorios o cambios de luz e ilusiones ópticas de profundidad visual— importados de los dioramas de Daguerre, quien había trabajado en el teatro antes de centrar su atención en la invención del daguerrotipo, una forma de fotografía. Fue en respuesta a esta demanda que, en 1828, la Opéra encargó a Daniel Auber su obra en cinco actos *La Muette de Portici*, basada en la historia de un levantamiento popular contra el dominio español ocurrido en el Nápoles del siglo XVII, y que es, en términos técnicos, la primera *grand opéra*. El escenógrafo, Charles Ciceri, que había trabajado con Daguerre en los teatros del bulevar, creó una serie de escenarios de gran impacto visual y unos efectos espectaculares, cuyo punto álgido era el empleo de iluminación de gas en la erupción del Vesubio, que ocurre al final del quinto acto. La ópera de Auber se consideró como un símbolo de rebelión. Su heroica representación del pueblo en el coro envalentonó a los revolucionarios, especialmente en Bélgica, donde su representación, el 25 de agosto de 1830, se convirtió en la señal de la revuelta contra el rey Guillermo de los Países Bajos.[229]

Tras la Revolución de Julio en París, la Opéra fue puesta en manos de Véron, su primer empresario-director. Financiado por Aguado, Véron se veía a sí mismo como el paladín de una revolución burguesa del teatro. Véron contaría más tarde, en sus *Mémoires d'un bourgeois de Paris* (1857), que, al hacerse cargo de la Opéra, su revolucionario plan de negocio había sido convertir el teatro en un Versalles de la burguesía, que «se congregaría allí en

bandadas para ocupar el lugar de la corte y de los nobles proscritos. Me parecía que la idea de hacer de la Ópera algo a la vez magnífico y popular tenía muchas posibilidades de funcionar».[230] Gran parte de todo aquello era un mito. Aún no se daba el caso de que la presencia de la burguesía estuviera reemplazando a la de la aristocracia en la Opéra, cuyo público seguía dominado por las viejas élites, aunque sí había un creciente contingente de banqueros y empresarios que, acompañados de sus familias, ocupaban los asientos más caros.[231] Pero las palabras de Véron pueden tomarse sin duda como una declaración de intenciones. Sin renunciar al esplendor del teatro operístico, introdujo toda una serie de reformas para hacer que la Salle Le Peletier, el auditorio de la Opéra, fuera más accesible a las élites burguesas de la Monarquía de Julio. Aumentó el número de palcos pequeños (de cuatro asientos) y trasladó los palcos más grandes (de seis asientos) a los pisos superiores. Abrió dos nuevos palcos junto al escenario, amueblados al estilo de los clubes de caballeros que en ese momento estaban surgiendo en París, donde «lujo y placer —con lo que se refería a una buena vista de cerca de las piernas de las bailarinas— podían adquirirse por un módico precio».[5] Añadió más filas a la platea, espacio en el que podían adquirirse entradas para una sola actuación, e introdujo mejoras, sustituyendo los bancos por cómodas butacas, adecuadas para las mujeres, cuyo acceso también se permitió en esta zona. Alargó la temporada y la extendió hasta las vacaciones de verano, cuando la aristocracia dejaba París para irse al campo, facilitando así que otros pudieran adquirir entradas durante esa época; según el cronista Tamvaco, durante el verano, la Salle Le Peletier era «invadida» por médicos de provincias y sus familias. Y, por último, retrasó el inicio de la función una hora, hasta las ocho, dejando más margen para que los empresarios y profesionales pudieran llegar a tiempo al teatro después del trabajo.

La idea no era degradar la Opéra, de ningún modo. No se escatimaron gastos en ninguno de los más mínimos detalles para mantener la opulencia del teatro (hasta producir las entradas costaba una fortuna).[232] El objetivo era, más bien, hacerla más atractiva para la nueva burguesía adinerada que, según Véron creía, iba a ser una fuente de ingresos cada vez mayor. «La afición por la música, o para ser más exactos, por la ópera, se ha apoderado de todos —escribió el crítico Charles de Boigne—. Todo el mundo quiere tener un palco en la Opéra, algunos una vez, otros dos y otros incluso tres veces a la semana. Los procuradores, abogados y corredores de bolsa, que desean lucir su rango, aparecen dos noches; el lunes, el *petit jour*, acompañados de sus esposas, y el viernes, el *grand jour*, con sus amantes.»[233]

Para entretener a este mercado, Véron sabía que tenía que presentar un repertorio nuevo. Lo que este público deseaba era entretenimiento, placer y una distracción de sus quehaceres cotidianos. Querían ver dramas musicales que pudieran entender, y disfrutar sin necesidad de tener conocimientos sobre mitología, ni de recurrir a libretos impresos en los que se explicara todo. Véron encontró en la *grand opéra* el medio para ofrecérselo.

En sus *Mémoires*, habla de los principales ingredientes que él creía necesarios para que la *grand opéra* funcionara como empresa comercial:

> Una ópera en cinco actos debe tener una acción muy dramática, que articule las más grandes emociones humanas con potentes intereses históricos. Sin embargo, también debe ser posible que esta acción dramática se entienda solo a través de los ojos, como en la acción de un ballet; el coro debe ser apasionado y tiene que desempeñar un papel activo en el drama. Cada acto debe tener diferentes escenarios, vestuario y, sobre todo, escenas […]. Cuando uno tiene a su disposición un vasto escenario con catorce profundidades, una orquesta de más de ochenta músicos, un coro del mismo tamaño […] y un equipo de sesenta maquinistas para mover la escenografía, el público espera y exige que haga grandes cosas.[234]

Magnificencia, lujo y espectáculo; estos son los tres elementos que contribuyeron al éxito del *Robert le diable* de Meyerbeer. Fue

la primera producción de Véron para París; con ella llenó la Salle Le Peletier y facturó la impresionante cifra de 10 000 francos por noche desde el estreno en noviembre de 1831. El éxito de taquilla salvó a la Opéra de París de la quiebra.[235]

Ya se habían producido *grands opéras* anteriormente, *La Muette de Portici* y *Guillermo Tell* pertenecen a esa categoría, pero *Robert le diable* fue la primera en cumplir todos los elementos indicados por Véron. Fue de verdad un acontecimiento espectacular. Las óperas en tres actos de Rossini, más pequeñas, no podían competir ya ni con su gran escala, ni con su potencia dramática, ni con su popularidad. Según Liszt, lo que finalmente convenció al italiano de que debía dejar de escribir óperas fue el éxito de *Robert le diable*.[236] Tres años después de su estreno, la habían puesto en escena setenta y siete compañías distintas en diez países de todo el mundo, de Nueva York a San Petersburgo, y había hecho más caja que ninguna otra ópera hasta entonces. Solo en la Opéra de París, recaudó 4 millones de francos durante el primer cuarto del siglo; fue la primera ópera que se convirtió en una obra fija de su repertorio, y, en 1864, a la muerte de Meyerbeer, llevaba cuatrocientas setenta funciones.[237] El modelo de lo que debía ser la *grand opéra* fue, más que ninguna otra obra, *Robert le diable*.

La obra, basada libremente en la leyenda medieval de Roberto el Diablo, un caballero normando que descubre que su padre es Satanás, cuenta la historia de sus esfuerzos por conseguir la mano de su amada princesa Isabelle. Una escena tras otra, Robert oscila entre su deseo de virtud y la influencia de su compañero Bertram, la encarnación de Satanás, cuyo verdadero propósito es conseguir que Robert entregue su alma al Diablo a cambio de que este le conceda poderes mágicos que le ayuden en su empeño. Bertram fracasa y, al llegar la medianoche, es arrastrado al infierno, y Robert consigue la mano de Isabelle.

Los paralelismos faustianos del libreto de Eugène Scribe explican, en parte, el atractivo de su ópera. La faustomanía estaba en

su apogeo a principios de la década de 1830. En los teatros del bulevar se habían representado numerosos montajes de la historia de Goethe, y Scribe —que había trabajado en el vodevil y aprendido de él todo lo necesario para enganchar al público— importó de ellos muchas de las escenas, técnicas narrativas y personajes más impactantes a su ópera. A pesar del contexto medieval de la obra, el Robert de Scribe es un personaje «moderno», de psicología compleja, «el héroe que no sabe exactamente qué es lo que quiere», tal como lo describió Heine, «en perpetuo conflicto consigo mismo», en resumen, un «retrato veraz de las incertidumbres morales de la época». Un personaje en el que un público burgués podía reconocerse.[238]

La popularidad de *Robert le diable* radicaba, en gran parte, en el drama histórico, un elemento definitorio de la *grand opéra*, donde las historias sobre individuos que se ven atrapados en el torbellino de los acontecimientos históricos sustituyeron a los temas clásicos y mitológicos de la *opera seria* del siglo XVIII. El pasado histórico estaba albergado en el corazón de la imaginación romántica, y en particular los temas góticos y medievales que Meyerbeer y Scribe presentaban en sus óperas. El furor internacional por Walter Scott fue una manifestación de este interés. En todo el continente se vendían de manera masiva las traducciones de sus novelas históricas. Tenía imitadores por todas partes, desde Victor Hugo, cuya *Notre-Dame de Paris* (1831) estaba inspiraba en todo un catálogo de la serie de novelas de Waverley, hasta Mickiewicz en Polonia, que comparó su propia obra con «algunas páginas arrancadas de Walter Scott». Se produjeron numerosas adaptaciones escénicas de sus novelas y, durante el siglo XIX, no menos de cincuenta óperas.[239]

Pero el principal atractivo de *Robert le diable*, según Véron, era el espectáculo que ponía en escena, todo un despliegue de movimiento, luz y color, y el esplendor del vestuario, la escenografía y los efectos técnicos. El punto álgido en lo visual era el «Ballet

de las monjas», en el que unos fantasmas vestidos de blanco se alzan de sus tumbas y ejecutan una danza erótica a la luz de la luna. El efecto se tornaba aún más fantasmal con el uso de luces de gas y unos velos adheridos a los corpiños de las bailarinas, que serían el origen del tutú. Chopin, que estaba entre el público la noche en que se estrenó la ópera, describió la imponente impresión que generaba en una carta a un amigo de Varsovia, Tytus Woyciechowski:

> No sé si alguna otra vez se ha visto tanta magnificencia en un teatro, si alguna vez se ha alcanzado la pompa de la nueva ópera en cinco actos *Robert le diable* de Mayerbeer [sic] […]. Es una obra maestra de la nueva escuela, en la que los demonios (unos coros enormes) cantan mediante trompetas parlantes y las almas salen de las tumbas […] en grupos de cincuenta y sesenta, y hay un diorama en el teatro, en el que al final se ve el *intérieur* de una iglesia, la iglesia entera, en Navidad o Semana Santa, iluminada, con monjes, y toda la congregación en los bancos, y censores, e incluso el órgano, cuyo sonido en escena es encantador y asombroso, y además casi ahoga a la orquesta; no podría representarse nada como esto en ningún otro lugar. ¡Mayerbeer se ha hecho inmortal![240]

La novedad dramática de estos efectos solo puede compararse con el momento en que se introdujeron el sonido y el color en las películas mudas de Hollywood. Tal como lo expresó uno de los críticos, «ya no tendremos que sufrir más la visión de esos viejos palacios turbados por los últimos destellos de la luz de una lámpara Argand que se extingue, ni esas antiguas reliquias y endebles columnas que tiemblan ante el más leve roce de una Venus con bigudíes o un Cupido en zapatillas de ballet».[241] La ópera había entrado en la era industrial.

El triunfo de taquilla de *Robert le diable* tuvo que ver también en gran medida con la publicidad y el marketing, dos aspectos del negocio de la ópera en los que Véron destacaba. Mantuvo una estrecha relación con editores de música, periodistas y agentes; estos últimos a menudo eran también ellos mismos periodistas o editores, y se valió de la emergente prensa musical del mo-

mento como medio para dar a conocer sus producciones. Su contacto más importante fue Maurice Schlesinger, editor y propietario de la influyente *Revue et gazette musicale de Paris*, que era también propietario de los derechos de publicación de *Robert le diable*.

Nacido en Berlín, Schlesinger se había mudado a París de joven, en la década de 1820. Siguiendo los pasos de su padre, Adolf Schlesinger, que fue fundador de la *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*, Maurice entró en el negocio de las publicaciones musicales, comprando principalmente obras alemanas y, en 1834, lanzó la revista musical *Gazette musicale de Paris* para promocionar ese negocio. En el transcurso de un año, la *Gazette* había comprado a su principal rival, la *Revue musicale*, y cambiado su nombre por *Revue et gazette musicale de Paris*. Schlesinger se aseguró la colaboración de escritores como Scribe, Sand, Dumas o Balzac, a base de ofrecerles unas tarifas razonables. La fama de estos escritores lo ayudó a atraer compositores a la editorial. Los compositores jóvenes aceptaban que les pagara por sus obras una tarifa baja, porque sabían que podía ayudarlos a consolidarse en París. La visión para detectar el valor de la publicidad no fue su única habilidad comercial.[6] Schlesinger se adaptó rápidamente a la nueva realidad del sistema capitalista, en la que el sector editorial era una parte de toda una industria multimedia. No le preocupaba demasiado que la *Revue* funcionara a pérdida, porque la consideraba un medio a través del que promocionar a los compositores cuyas obras publicaba, como Meyerbeer. Había mayores beneficios en la publicación de los arreglos musicales de arias de ópera que en una publicación periódica musical. Este es un temprano ejemplo de lo que hoy se llamaría un «gancho comercial». Aprovechando la nueva popularidad de la ficción seriada, Schlesinger encargó toda una panoplia de relatos destinados a promocionar el listado musical que publicaba la *Revue*. Entre ellos estuvo «Gambara», de Balzac, vertebrado en torno a una

larga conversación sobre *Robert le diable* que se desarrolla en términos muy elogiosos, aunque con algunas de las habituales reservas sobre el eclecticismo y la orientación comercial del estilo de Meyerbeer, que lo perseguirían más adelante.[242]

La *Revue* de Schlesinger fue muy activa en el apoyo a sus compositores y en el ataque a los rivales, como Verdi, que estaba en otra casa. En el siglo XIX no existía la crítica musical imparcial; las principales revistas de música estaban demasiado ligadas a los ámbitos del negocio editorial y de los conciertos; y los críticos de la época, que por lo habitual no eran músicos,[7] solían escribir las reseñas musicales con el objetivo de promover los intereses de las revistas.[243] La más importante de todas era la *Allgemeine Musikalische Zeitung*, que publicaba la editorial musical Breitkopf & Härtel, sita en Leipzig, como una revista propia de la casa y que rara vez publicaba críticas positivas de obras que no estuvieran incluidas en su catálogo. Las publicaciones periódicas más pequeñas eran notoriamente venales y publicaban cualquier cosa que les diera dinero. La revista de Bolonia *L'Arpa* llevaba incluso impresa en la mancheta la instrucción: «Los artículos deben pagarse por adelantado para su inclusión».[244] Estas revistas musicales dependían en gran medida de las suscripciones, por lo que los editores y los agentes se suscribirían para garantizar un buen trato en ellas para sus clientes —según contaba el empresario Alessandro Lanari, de lo contrario, era difícil que los mencionaran siquiera—. Era práctica común sobornar a los periodistas para que escribieran reseñas favorables. Se decía que el crítico Jules Janin cobraba hasta 8000 francos por un estreno. Charles Maurice, el editor del *Courier des théâtres*, organizaba su revista casi como un servicio de seguridad. Maurice era famoso por sus mordaces críticas y sus reseñas negativas, y recibía, de parte de los artistas, cartas aduladoras en las que incluían dinero.[245] Ni siquiera Berlioz, que era un hombre de principios pero dependía del periodismo musical —gran parte del cual estaba en manos de la *Revue*

de Schlesinger—, estaba por encima de esta forma de corrupción, aunque en su caso, escribir buenas críticas obedecía menos al imperativo de obtener una ganancia económica que a la necesidad de estar protegido como compositor, y quizá a la esperanza de obtener el favor de los poderosos. Berlioz, que deseaba que la Opéra de París contratara su obra *Benvenuto Cellini* (1838), no podía permitirse realizar una mala crítica de *Les huguenots* de Meyerbeer, que la institución había estrenado dos años antes.[246] Lo que decía en las reseñas musicales que publicaba estaba a menudo muy lejos de lo que pensaba en realidad. En *Le journal des débats*, elogió la ópera *La Juive* (1835) de Halévy, que desdeñaba en sus conversaciones con sus amigos.

Véron se mostró particularmente activo para asegurarse de que *Robert le diable* recibiera una buena acogida. Pagó menciones en la prensa para crear interés por la producción, invirtió grandes sumas en comidas con los críticos antes de la noche del estreno, y les ofreció palcos y pases para el *foyer de la danse*.[247]

También contrató a una claque, longeva institución del aplauso organizado que Véron consideraba una «necesidad comercial [...], una parte tan importante del plan de producción como cualquier cosa que se desarrolle sobre el escenario». El organizador de la claque de la Opéra era Auguste Levasseur, amigo íntimo de todos los cantantes, actores y músicos más conocidos de París, a quien estos pagaban para que organizara las ovaciones en sus actuaciones y ahogara los abucheos de las claques rivales. Véron le entregaba cien entradas para la *première*, y algunas más para las siguientes representaciones si la producción necesitaba ayuda adicional. Él vendía las entradas a su claque, cuyo trabajo estaba planeado con minuciosidad. Levasseur asistía a los ensayos y comentaba con Véron los momentos en los que el aplauso era más necesario. La ubicación de la claque era crucial; tenía que rodear al público por todos los flancos, para incitarlos a aplaudir más. Levasseur, una figura alta, vestida con colores llamativos, la

coordinaba desde la platea. «Rara vez he visto una actitud más majestuosa que la suya —escribió Berlioz—. Jamás hubo dispensador de gloria más inteligente ni más valiente entronizado en el foso de un teatro.» Véron diría de Levasseur que era el «director de su éxito» y justificaba emplearlo como algo esencial en la creación de la atmósfera. El crítico Gautier coincidía al defender que la claque

> presta tanto servicio al público como a la administración del teatro. Si bien es cierto que en ocasiones su cometido ha sido proteger la mediocridad, a menudo ha servido para apoyar obras nuevas y arriesgadas, ha influido en un público indeciso y ha silenciado la envidia. Al postergar el fracaso de una pieza que ha exigido una gran inversión, ha evitado la ruina de toda una gran empresa y la desesperación de un centenar de familias. La claque anima actuaciones que sin ella serían aburridas y frías.[248]

Meyerbeer también creía firmemente en las campañas publicitarias como medio para apoyar las producciones nuevas, en especial durante las primeras representaciones, momento en el que una fría acogida podía suponer el desastre económico. Cortejaba a los críticos, los invitaba a cenar en restaurantes caros, les regalaba entradas y, con frecuencia, les prestaba dinero que estos no le devolvían.[8] Se decía que sobornaba a los periodistas para que escribieran buenas críticas, pero no existen muchas pruebas que sostengan este rumor, el cual parece alimentado por el resentimiento ajeno ante su fortuna y por prejuicios antisemitas. Meyerbeer tenía la inseguridad de los excluidos. Era muy sensible a cualquier crítica. A pesar de su enorme éxito, siempre sentía ansiedad ante la acogida de su última obra y se preocupaba de forma neurótica por cada detalle de la producción. En la década de 1830, Heine escribió acerca de él que «carecía de la seguridad de los triunfadores, mostraba temor ante la opinión pública, el más mínimo comentario adverso lo atemorizaba».[249]

La forma en que Meyerbeer gestionaba los medios era muy moderna. Otros adoptaron perspectivas más anticuadas. «Hoy en día —escribió Verdi—, ¡cuánto aparataje para una ópera! Periodistas, artistas, coristas, directores de orquesta, músicos, etcétera,

etcétera, todos y cada uno de ellos tienen que poner su propia piedra en el edificio de la publicidad, creando así un pequeño marco miserable que no añade nada a los méritos de la ópera.»[250] Pero el creciente poder de la prensa hacía difícil, para cualquiera que estuviera involucrado en la producción de una ópera, descuidar estos aspectos del negocio.

La principal fuente de ingresos de *Robert le diable* fue la publicación de diversos arreglos para el mercado nacional en forma de partituras. Aunque una ópera debía dar beneficios en taquilla, las verdaderas ganancias estaban en las obras derivadas. Meyerbeer hizo su fortuna con estas reducciones de sus óperas. Se vendieron muchos miles de copias, y él percibía *royalties* por cada una de ellas. La legislación francesa otorgaba a los artistas derechos de propiedad sobre su obra, también a los artistas extranjeros si su obra aparecía originalmente en francés.

Existía una dependencia mutua entre el éxito comercial de una ópera y la publicación de estos *morceaux détachés*. De las melodías de *Robert le diable* se publicaron una enorme variedad de arreglos para voz y piano, dúo de piano, violín y piano, cuarteto de cuerdas, conjunto de vientos e incluso para orquesta pequeña, y estos, a su vez, eran importantes para que el éxito de la ópera se mantuviera a largo plazo. Había más posibilidades de que el público asistiera a una función en el teatro si ya se sabía la música porque la había tocado en casa o escuchado en un concierto.

Esta conexión no era nueva. Stendhal afirmaba que *El barbero de Sevilla* debía su éxito, en gran medida, a la «abundancia de melodías de vals y quadrilles que ha suministrado a nuestras orquestas de baile. Después de quince o dieciséis bailes de sociedad —escribió en 1824—, *El barbero* empieza a sonar de pronto extrañamente familiar, y *entonces* una visita al Théâtre Louvois resulta

un verdadero placer».[251] Pero a partir de la década de 1830 se produjo un auge en la publicación musical, motivado por la popularización creciente de la interpretación de música en el hogar, que aceleró este ciclo. La invención de la litografía permitió imprimir grandes tiradas de partituras baratas. Las arias de ópera publicadas migraron del teatro a las salas de estar, los salones, las salas de baile y música y las tabernas; las tocaban las bandas en los parques y los músicos callejeros, hasta que todo el mundo podía cantarlas; y una vez se sabían estas melodías, querían ver de dónde provenían. De este modo se formó un círculo virtuoso entre la producción de una ópera y la reproducción de la música a través de la venta de partituras, y cada uno de los dos lados del negocio sumaba al éxito del otro. Este fue el momento en que la empresa musical se convirtió en parte de la economía capitalista moderna.

Había arreglos de *Robert le diable* para todos los niveles de pericia musical. Liszt y Chopin escribieron piezas de virtuoso basadas en fragmentos de la ópera, pero también hubo fantasías y variaciones a cargo de Sigismond Thalberg, Adolphe Adam y Carl Czerny que los aficionados podían tocar con facilidad. Todas se vendían en gran número en ediciones de Schlesinger. Para 1850, la *Revue et gazette musicale* enumeraba más de treinta piezas para piano de *Robert le diable* que podían adquirirse al departamento de publicaciones por unos pocos francos. Treinta años después, había más de ciento sesenta transcripciones, variaciones y arreglos para bandas militares y orquestas de baile, así como piano, voz y otros instrumentos.[252]

Los editores de música andaban siempre en busca de arreglos de las óperas de éxito que se pudieran interpretar con facilidad, y para los compositores era una forma sencilla de hacer dinero. Mozart y Beethoven pagaban el alquiler componiendo variaciones sencillas de melodías de ópera populares. El compositor vienés Josef Gelinek, una «fábrica de variaciones de piano al por

mayor compuesta por un solo hombre», acumuló un patrimonio de 42 000 gulden (110 000 francos) a partir de las ventas de exportación a toda Europa.[253] El pianista y compositor Henri Herz produjo más de cien opus basados en melodías de ópera. Czerny fue aún más laborioso. En 1848, su editor en inglés, Robert Cocks & Co., publicó una lista de todas las obras impresas de este autor hasta la fecha. De los 798 opus publicados hasta el momento, 304 estaban basados en melodías de unas 87 óperas. El promotor de conciertos londinense John Ella había visto trabajar a Czerny en su estudio de Viena tres años antes; tenía cuatro escritorios y una composición distinta encima de cada uno de ellos, así podía escribir música en alguna de las páginas y trasladarse al escritorio contiguo mientras se secaba la tinta sobre el manuscrito anterior.[254]

Detrás de esta nueva industria se encontraba el tremendo aumento de propietarios de piano que se produjo durante las primeras décadas del siglo XIX. En el XVIII, el piano forte era un objeto caro. De delicada construcción, como un clave, carecía de la potencia o del registro de notas y el volumen como para tocar obras de gran escala. Pero las mejoras técnicas introducidas por fabricantes como Sébastien Érard, de París, y John Broadwood, de Inglaterra, convirtieron el piano en un objeto mucho más robusto, con una mayor acción de contrapeso y con pedales que permitían aumentar el sonido, prolongar las notas y alcanzar un registro más amplio, lo que permitió a Beethoven escribir sus obras de piano maduras.

A finales de la década de 1810, Broadwood fabricaba a escala industrial y ofrecía modelos básicos por tan solo 40 libras.[255] En la novela *Orgullo y prejuicio*, de Jane Austen (1813), el piano era un elemento que podía encontrarse no solo en los hogares de los terratenientes, como *lady* Catherine de Bourgh, sino también en casa de la familia Bennet y de otras casas menores de Longbourn, como la de la familia Lucas y la de los Bingley, aunque no en la

del menos próspero tío Philips, donde los juegos de cartas sustituían a la música como principal forma de entretenimiento nocturno.[256] En Reino Unido, en la década de 1840, tener un piano en casa era algo habitual. El país contaba con doscientas empresas fabricantes de pianos, que producían anualmente un total de veintitrés mil unidades, el 10 por ciento de ellas por Broadwood en exclusiva. Inglaterra lideraba el sector de la fabricación de estos instrumentos.[257] Pero los fabricantes franceses y alemanes se estaban poniendo a la altura, en particular Érard y Pleyel, los dos más prestigiosos de Francia, cuyo negocio de exportación pudo beneficiarse en mayor medida del desarrollo del ferrocarril, pues, a diferencia de los ingleses, no tenían que cruzar el mar para enviar sus pianos. Los fabricantes franceses se beneficiaron también de las giras europeas promocionales de pianistas virtuosos como Liszt, que tocaba para Érard, o Thalberg, para Pleyel, lo que permitía a ambas empresas anunciar sus pianos y mostrar todo lo que estos eran capaces de hacer cuando estaban en las mejores manos; quizá este sea uno de los primeros casos de *branding* con personajes famosos. Se calcula que en 1845, en París, que tenía una población de aproximadamente un millón de personas, había unos sesenta mil pianos y cien mil personas que sabían tocar. «No hay un solo hogar, ni siquiera el más pequeño de los burgueses, donde no se encuentre un piano —escribía en 1847 Édouard Fétis, un poco exageradamente—. El instrumento es, por necesidad, parte del mobiliario de todas las familias; puede encontrarse hasta en los aposentos del conserje.» Heine se lamentaba de que «se ahoga uno en música, no hay prácticamente una casa en París en la que esté uno a resguardo, como en el arca antes del diluvio».[258]

Tener un piano también era algo común más hacia el este. «Casi no hay casa en la que no se escuche el ruido de un piano —afirmaba el *Correo de Varsovia* en 1840—. Tenemos pianos en el principal, el primero, el segundo y el tercer piso. Las jovencitas

tocan el piano, las madres tocan el piano, los niños tocan el piano.» Ocho años más tarde, el mismo periódico se mostraba más sobrio y estimaba que existían quizá cinco mil pianos en Varsovia —es decir, uno por cada treinta personas en una ciudad con una población de alrededor de ciento cincuenta mil habitantes—, cifra que ya resulta bastante impresionante. La mayoría de los pianos de Varsovia se importaban de Viena o de Leipzig.[259]

En Moscú y en San Petersburgo, en cambio, había al menos una decena de fabricantes, que estaban protegidos por restrictivos aranceles a la importación. Un piano de cola fabricado en Moscú podría adquirirse por 800 rublos (920 francos), una cuarta parte de lo que hubiera costado importar un Broadwood o un Pleyel, y una cifra bastante asequible para los terratenientes y los comerciantes adinerados, que solían tener una renta anual de entre 3000 y 4000 rublos (entre 3500 y 4600 francos).[260] En la década de 1840 podían encontrarse pianos de pared en muchas casas. Los fabricantes comercializaban los pianos como símbolo de respetabilidad, y a medida que en las generaciones jóvenes de la nobleza rusa crecía el deseo de adquirir los modales de la civilización occidental, la demanda de profesores de piano se disparó.

En la novela *Nido de nobles* de Turguénev (1859), ambientada en la Rusia de provincias de 1842, aparece con frecuencia el piano para ilustrar los modales artificiales de la aristocracia, como en una escena en la que Panshin, un oficial de San Petersburgo destinado en la localidad, y Varvara Pávlovna, la hija de un general de brigada retirado de la capital rusa, cantan a dúo una de las *Soirées musicales* de Rossini (1835):

> Varvara Pávlovna se sentó al piano. Panshin se puso a su lado. Cantaron a media voz en dueto, y Varvara Pávlovna le corrigió en varios pasajes. Después cantaron en voz alta y repitieron dos veces: «*Mira la bianca lu… u… una*». La voz de Varvara Pávlovna había perdido frescura, pero la dominaba con gran habilidad. Al principio, Panshin se sentía cohibido y desafinó ligeramente, pero después se apasionó y quizá no cantó irreprochablemente, pero sí movió los hombros, balanceó el tronco y alzó los brazos como un auténtico cantante.…

> Varvara Pávlovna ejecutó dos o tres piezas de Thalberg y «representó» coquetamente una arieta francesa.[261]

En toda Europa, el piano se entendía como un indicador de refinamiento. Tocarlo era una de las «aptitudes» que hacían de una joven un buen partido.[262] Las novelas del siglo XIX están llenas de escenas de galanteo en las que la heroína romántica y su joven pretendiente tocan duetos al piano; ese roce de las manos era todo lo que podían acercarse sin besarse. Junto con el arpa, el piano era el instrumento físicamente más apropiado para las mujeres; los instrumentos de viento obligaban a fruncir los labios, los violines a contornear el cuerpo y los violonchelos a abrir las piernas, mientras que, para tocar el piano, había que sentarse con los pies juntos, conservando el decoro. En comparación con los instrumentos de cuerda o de viento-madera, en los que son los propios intérpretes quienes forman las notas, se consideraba que el piano era relativamente «fácil» y accesible para las mujeres, pues únicamente debían ser capaces de tocar las teclas correctas.[263] No hay una forma fiable de medir el impacto que tuvo el piano en la vida de las mujeres, pero está claro que supuso un importante cambio cultural y social. Hasta entonces, habían sido los miembros silenciosos de la familia, dócilmente dedicadas a la costura en el salón, mientras que ahora adquirían un papel central en la creación de música dentro del hogar.

La facilidad que permitía el instrumento es la razón de que se hiciera tan popular. Que tuviera un diseño vertical también fue importante, pues ello permitía instalar un piano en las salas de estar más pequeñas, colocado contra una pared. Todo aquel que tuviera un piano podía entretenerse sin salir de casa. Las entradas de ópera y los conciertos resultaban demasiado caras para que una familia de clase media pudiera permitírselas regularmente, pero las partituras sí eran asequibles, y las lecciones semanales de piano tampoco estaban fuera del alcance de aquellos medianamente acomodadas.

Había toda una industria de compositores de segunda fila que se dedicaban a producir álbumes para piano y arreglos como churros para este nuevo mercado. Thalberg, Herz, Franz Hünten, Tekla Bądarzewska-Baranowska…, ellos y muchos otros se hicieron un nombre componiendo el tipo de piezas, sentimentales, agradables al oído, con efectos brillantes, pero sin demasiada dificultad para el intérprete, que dotaron al piano de su atractivo popular. Uno de los tipos de partituras más comunes era la transcripción para piano a cuatro manos. Desplazó al cuarteto de cuerda y al trío como principal forma de hacer música en el hogar. Hasta la invención del fonógrafo y de la radio, ningún otro medio tendría tanta importancia en la difusión de los repertorios operístico, coral y orquestal. A cuatro manos podía reproducirse todo el sonido de una obra de gran escala; si bien para un único pianista podía resultar difícil ejecutar tal obra, entre dos intérpretes, la dificultad se repartía. El espectro existente de la música a cuatro manos era impresionante; solo en Alemania, un catálogo de Hofmeister de 1844 recogía casi nueve mil obras distintas. De ellas, ciento cincuenta eran solo de Beethoven, con todas sus sinfonías, oberturas, misas, conciertos y composiciones de cámara, además de su ópera, *Fidelio*.[264]

Tal era la demanda de transcripciones para dúo de las últimas arias de ópera que los editores contrataban a sus propios arreglistas para publicarlas lo más rápido posible. En 1840, Schlesinger pagó 1000 francos al joven Richard Wagner, que entonces intentaba hacerse un nombre en París, por lo que este llamó la «vergonzosa labor» de realizar toda una serie de arreglos de la ópera *La favorite*, de Donizetti.[265] Algunos compositores realizaban sus propias transcripciones, o empleaban asistentes para hacerlas, como hizo Verdi con Emmanuele Muzio a partir de *Macbeth*, en 1846. Tal como descubrieron tanto los editores como los compositores, la rápida publicación de múltiples arreglos de una nueva ópera era la forma más eficaz de promocionarla, dar a

conocer sus mejores melodías y estimular el interés por sus funciones. Lo que llevaba al público a la ópera era su familiaridad con las melodías de una obra.

A mediados del siglo XIX, la industria de las partituras transformó la forma en la que los compositores se ganaban la vida.

En el siglo XVIII, tenían el estatus de sirvientes de quienes los contrataban y, a menudo, eran estos últimos quienes retenían la propiedad de su música. Cuando Haydn entró al servicio del príncipe Anton Esterházy, en 1769, el contrato estipulaba la obligación de «componer las piezas musicales que Su Alteza Serenísima pueda dominar, y de no comunicar las nuevas composiciones a nadie, ni permitir su copia, con el deber de preservarlas por completo para uso exclusivo de Su Alteza». La publicación pirata de sus obras en París llevó a que en la renovación de su contrato, en 1779, se eliminara esta restricción, lo que le permitió desarrollar una relación con los editores musicales de Viena, Alemania, Francia y Reino Unido, donde sus obras ya eran bien conocidas cuando Haydn llegó a Londres en la década de 1790. **[266]**

Mientras tanto, en el mundo de la ópera, los compositores, como hemos visto, recibían un pago único por su música. Una vez vendida la partitura a un teatro o a un empresario, no recibían más ingresos si esta era revendida o si se hacían copias de ella para otros empresarios teatrales. Tampoco recibían nada si se estrenaban en otros teatros, a menos que, o bien el compositor fuera ciudadano francés, único país que tenía reconocidos legalmente los derechos de interpretación antes de la década de 1840, o bien su obra fuera interpretada en francés en la propia Francia. **[9]**

El desarrollo de las editoriales musicales abrió una nueva fuente de ingresos para los compositores, les permitió convertirse en dueños de su música y recibir una tarifa o un *royalty* por los derechos de publicación. En todos los casos, salvo en los de los compositores más comerciales, tuvieron que transcurrir muchas décadas hasta que estas ganancias se acercaron a los ingresos que obtenían de la interpretación y la enseñanza. A mediados de la década de 1850, el joven Brahms, que más adelante se ganaría cómodamente la vida con los *royalties* de sus obras publicadas, cobraba más dinero por un recital de piano que el que recibía de su editor, Breitkopf & Härtel, por sus *Cuatro baladas, op. 10*.[267] Durante las primeras décadas del siglo, el dinero que podía ganarse con la publicación de partituras era insignificante; el mercado era demasiado pequeño, y de cada obra que se publicaba aparecían demasiadas copias pirata. Mozart obtuvo una cifra irrisoria por las partituras que publicó, y perdió mucho dinero a causa de la piratería, de la que los principales responsables eran sus propios copistas. Trató de contener el problema haciendo que trabajaran en su casa, donde podía vigilarlos. Beethoven era más organizado; para protegerse, copiaba él mismo las últimas páginas de sus obras.

Beethoven tuvo muchas dificultades para asegurarse la independencia económica con su música. Como compositor independiente, se ganaba modestamente la vida por varios medios; enseñando, dando conciertos, componiendo y a partir de encargos, solicitando donaciones a hombres y mujeres adinerados mediante la dedicación de obras y vendiendo partituras a los editores. Era un hombre de negocios competente y, en ocasiones, taimado; apretaba a los editores para que le pagaran más, y en sus últimos años, a medida que sus deudas aumentaban, llegó incluso a cerrar el mismo trato con varios de ellos. Para contrarrestar el problema de la piratería internacional, vendía la misma obra a varias editoriales de países distintos e intentaba coordinar su pu-

blicación simultánea, operación que resultaba difícil antes de la aparición del ferrocarril y del telégrafo, pero que era la política más eficaz en ausencia de leyes de *copyright*. Los ingresos que Beethoven obtuvo derivados de estas publicaciones fueron modestos. Por la quinta y sexta sinfonías, la *Sonata para violonchelo, op. 69* y los dos tríos de piano de la *Opus 70*, Breitkopf y Härtel le pagaron solo 400 gulden (1050 francos), suficiente para vivir tres meses.[268] Sus mayores ingresos procedían de las piezas sencillas para piano (las bagatelas) y de los arreglos (como los de las canciones populares británicas que hizo para el editor de Edimburgo George Thomson). Pero el «tedioso asunto» de la negociación de los pagos le resultaba degradante. Beethoven anhelaba encontrar una forma más sencilla y digna de vender sus obras, que le otorgara independencia y seguridad. «Lo llamo tedioso —escribió al editor Franz Hofmeister—, porque me gustaría que todos estos asuntos se ordenaran de manera distinta [...]. Debería existir en el mundo un *mercado del arte*, donde el artista solo tenga que llevar sus obras y tomar el dinero que necesite. Pero, tal como están las cosas, un artista tiene que ser también, hasta cierto punto, un hombre de negocios.»[269]

A medida que el mercado de las partituras crecía, los compositores fueron adquiriendo una mentalidad más empresarial en la relación con los editores. No podían esperar que se les pagaran *royalties*, excepto, por supuesto, en Francia, pero sí podían pedir tarifas más altas, acordes con las ganancias que todos estos arreglos reportaban.

Un compositor que mantuvo una determinación especial a este respecto fue Vincenzo Bellini. Nacido en Sicilia en 1801, alcanzó la fama internacional aún joven, gracias a *Il pirata* (1827), *La sonnambula* y *Norma*, ambas de 1831; en palabras de su biógrafo, Bellini fue «un artista moderno a consciencia», que consideraba que debía pagársele en concordancia con el valor económico de su obra.[270] En el momento de su muerte, en 1835, ganaba 16

000 francos por ópera, tres veces por encima de la mayor tarifa que llegó a tener Rossini, 5000 francos, solo unos años antes. Justificaba tales exigencias económicas con la afirmación de que él dedicaba tanto tiempo a una sola ópera como otros dedicaban a tres o cuatro. Sin duda, él no podía recurrir a la práctica de Rossini de reciclar fragmentos de óperas anteriores, porque las suyas se publicaban y se difundían internacionalmente. En ausencia de leyes de derechos de autor efectivas, Bellini podía argumentar también que perdía gran parte de los merecidos ingresos a causa de las publicaciones pirata de sus obras. «Toda Italia, toda Alemania, toda Europa está anegada de *Normas*», se lamentaba su editor, Giovanni Ricordi. Los mejores copistas eran capaces de reproducir una partitura completa después de escucharla solo unas pocas veces en el teatro. Bellini estaba tan enojado con el pirateo de sus óperas que tenía lugar en su propia Sicilia natal, un estado sin ley en lo tocante a los derechos de autor, que apeló varias veces a su Gobierno para que tomara medidas contra ello, unas interpelaciones que no fueron a ningún puerto. A Bellini le hubiera gustado encontrar una forma más regular de ingresar *royalties*; si lo hubiera logrado, habría sido un hombre rico. Pero la piratería lo impidió. Todo lo que podía hacer con cualquiera de sus obras era vender los derechos de publicación por la mayor tarifa que pudiera obtener.[271]

A partir de 1840, cuando se aprobaron las primeras leyes de derechos de autor en el Reino de Piamonte-Cerdeña y en los territorios de dominio austriaco de Lombardía y Véneto, los compositores italianos empezaron a recibir *royalties*. El desarrollo de los derechos de autor convirtió la partitura operística en una forma de capital, cuyos beneficios se derivaban de las producciones escénicas y de la publicación de diversos arreglos de la misma para el hogar. Gaetano Donizetti, cuatro años mayor que Bellini y más rezagado en alcanzar la fama internacional, fue el primero en detectar el potencial de los derechos de publicación. Cuando

negociaba el contrato para su ópera *Adelia* en 1840, le escribió a Vincenzo Jacovacci, director del Teatro Apollo en Roma:

> En cuanto a la propiedad de la partitura, no le pediría la propiedad completa, sino *solo las reducciones para piano y voz* [énfasis de Donizetti], lo que no iría en detrimento de su derecho a que sea interpretada o vendida en cualquier lugar, y si esto no le agrada, o si cree que va a tener grandes pérdidas, le concederé la mitad del precio que espero ganar en Italia [……], siempre que pueda reservarme la propiedad en Francia, donde, incluso si quisiera, no tendría usted derecho a impedirme que se la vendiera a quien quisiera publicarla.[272]

En Italia, donde la ley siguió siendo débil hasta la unificación del país en 1861, los compositores dependían de los editores para ejecutar los derechos de autor y combatir la piratería, o al menos hasta donde fuera posible en lugares como el Reino de las Dos Sicilias, donde el Gobierno protegía a los editores pirata de forma activa. El sistema de *royalties* unió al compositor y al editor en una alianza económica natural.

Verdi fue el primer compositor italiano en obtener ganancias sustanciales a partir de las nuevas leyes de derechos de autor. La clave del éxito estuvo en su relación con Giovani Ricordi, que actuaba no solo como su editor, sino también como su agente y como empresario, promocionando sus óperas, recaudando *royalties* y empleando todo su poder para protegerlo de la piratería, tarea nada fácil. Cuando, en 1839, Ricordi compró los derechos de *Oberto*, ópera con la que Verdi debutó en La Scala, era el editor de música más importante al sur de los Alpes. Había comenzado como un humilde copista en un pequeño teatro de Milán y, como muchos copistas, empezó a hacer negocio vendiendo copias pirata de las partituras a teatros y empresarios. No existían leyes contra esta práctica, de la que entonces dependían cientos de pequeños teatros provinciales de Italia.

La elevada demanda de partituras convenció a Ricordi, en 1808, de que debía establecerse como editor. También empezó a comprar partituras, y consolidó una importante biblioteca de préstamos destinada a los teatros. Tuvo su primer éxito en 1825,

cuando logró hacerse con los derechos exclusivos del enorme archivo de La Scala, lo que le permitía ofrecer partituras en préstamo, vender sus copias manuscritas o impresas y publicar cualquier número de arreglos de todo el catálogo de óperas del teatro. Su negocio se expandió desde esa base. Adquirió los derechos de publicación de los arreglos de las óperas de Rossini, que fueron objeto del primer verdadero boom en la industria de la publicación de música, y compró obras nuevas de compositores como Bellini.

Verdi, un joven dispuesto a hacer fama y fortuna, se sintió atraído por el carismático Ricordi debido a su disposición a ser no solo su editor, sino también el gestor de sus asuntos. Verdi tenía buena cabeza para los negocios y sabía negociar, pero no le gustaba el trato directo con los empresarios teatrales, porque siempre temía que le dieran menos de lo que merecía. Según el contrato que firmó con Ricordi para *Oberto*, Verdi recibiría 2000 liras austriacas (2290 francos) por los derechos de la partitura, pero no los *royalties* derivados de la publicación. A pesar de que, para el joven y desconocido compositor, el contrato suponía la oportunidad de presentar su obra en La Scala, consideraba «injusto» que Ricordi se embolsase todas las ganancias de la partitura y de los arreglos que pudieran publicarse. En 1843, con su siguiente gran ópera, *Nabucco*, cedió la mitad de los derechos al más acérrimo de los rivales de Ricordi, Francesco Lucca, que además era más joven que él, una táctica con la que buscaba ganar influencia sobre el editor sénior. Se trataba de una estrategia arriesgada, ya que podría haber perdido a Ricordi del todo, pero funcionó. En noviembre de 1843, tras el éxito de *Nabucco*, Ricordi pagó a Verdi 9000 liras austriacas (10 300 francos) por los derechos de *Ernani*, un tercio más de lo que el propio compositor había fijado como valor el mayo anterior, cuando se la ofreciera a La Fenice de Venecia.[273]

Desde este momento, y a medida que la fama de Verdi crecía, los editores compitieron por su firma. Ricordi fue quien más le pagó; 9000 liras (10 000 francos) por *I due Foscari* en 1844, 18 000 liras (20 000 francos) por *Giovanna d'Arco* en 1845 y 16 000 liras (18 300 francos) por *Macbeth* en diciembre de 1846.[274] Todas estas sumas tuvieron forma de pagos únicos entregados por Ricordi por los derechos de la partitura. Pero a partir de *Gerusalemme*, en 1847, se produjo un cambio fundamental. Verdi acababa de estar en París, donde se había representado la primera función de la ópera, como *Jérusalem*, en la Salle Peletier, y se había quedado impresionado por el sistema de *droits d'auteur* que allí funcionaba, con el que se garantizaba una compensación justa; de manera que exigió a Ricordi que efectuara el pago en estos términos. En el contrato para *Gerusalemme*, Ricordi redujo la cantidad fija a 8000 liras (8900 francos) e introdujo un pago de 500 liras (570 francos) por cada uno de los alquileres de la partitura durante los primeros cinco años, y de 200 liras después.

El editor deseaba asegurarse el control monopolístico de la obra de Verdi, la mejor garantía de beneficios que podía encontrar en la industria de la ópera, como pronto reconoció. Le había enojado la decisión de Verdi de vender a Lucca los derechos de otras tres óperas (*Attila, I masnadieri* e *Il corsaro*) a partir de 1846. Para su siguiente obra, *La battaglia de Legnano*, que se interpretó por primera vez en Roma en 1849, Ricordi le propuso un nuevo tipo de contrato por el que Verdi recibiría una modesta suma inicial (4000 francos, cuando Lucca le había pagado 24 000 por *Il corsaro*), pero aceptaba pagarle 12 000 francos por los derechos de publicación en Italia durante los siguientes diez años y entregarle un pago adicional de 6000 francos por los derechos de publicación en Francia y Reino Unido. Y lo que era más importante, el contrato garantizaba a Verdi también unos *royalties* de entre el 30 y el 40 por ciento por cada venta y alquiler de la partitura y una cantidad similar por la venta de los arreglos, con independencia

de si el país tenía establecidos acuerdos de derechos de autor con Lombardía o no. Este fue el modelo de los siguientes contratos de Verdi con el editor de Milán, aunque a partir de 1857 y de *Simon Boccanegra*, los *royalties* aumentaron en un 10 por ciento.[275]

Una vez que adquiría los derechos de una obra, Ricordi se tomaba muy en serio su protección y promoción. Para Verdi, este era su atractivo. Desde el inicio de su relación, Ricordi había publicado en prensa advertencias contra las publicaciones pirata de la partitura de *Oberto*. Empleaba la revista de su propia editorial, *La gazzetta musicale di Milano*, para publicitar sus óperas, y en ella anunciaba reducciones para uso doméstico y ofrecía copias de estas de forma gratuita a los suscriptores como suplemento de la revista.

Ricordi se apresuró a publicar arreglos. Sabía cuánto dinero podía ganar con ellos y entendió bien el papel que desempeñaban en la apertura de nuevos mercados para la ópera. Tan pronto como el éxito de *Oberto* fue claro, sacó los arreglos de sus escenas y arias más pegadizas para piano solo y dueto, para voz y piano, para flauta y piano, para violín y piano, para violonchelo y piano, para dos violines, para combinaciones de voces, etcétera. Los arreglos, a precios económicos, volaron de las estanterías y entraron en los hogares de todo el continente. La cantidad fue aumentando considerablemente con la popularidad de cada una de las sucesivas óperas de Verdi; en el catálogo de Ricordi había setenta para *Oberto*, 253 para *Nabucco* y 267 para *I lombardi*, y la mayoría de ellas aparecían pocos meses después de estrenarse la ópera.[276]

Ricordi no pudo ser más rápido con la venta de estas publicaciones. Las reducciones para piano y voz y piano solo de *I lombardi* se publicaron apenas unos días después del estreno de la ópera en febrero de 1843. Para *Ernani*, Ricordi empezó a anunciar los arreglos semanas antes de la *première* en marzo de 1844. Escribió a La Fenice suplicando que le devolvieran rápido la par-

titura completa para poder realizar los arreglos con premura: «Cualquier demora supondría un enorme perjuicio para mí, ya que la música se vende en abundancia cuando el corazón está aún cálido por el éxito de su interpretación en el teatro». Para *Macbeth*, Verdi contrató a Muzio para que fuera haciendo las reducciones mientras él componía la partitura orquestal. La operación entró en una nueva fase de producción y entrega a alta velocidad. «Estoy tan ocupado con los arreglos de *Macbeth* que casi no puedo mantener el ritmo de los grabadores, y Ricordi lleva un ritmo endemoniado», escribió Muzio el 14 de abril de 1847, poco después del estreno de la ópera en el Teatro della Pergola de Florencia. Una semana después, escribió: «*Macbeth* está encontrando en Milán admiradores entusiastas; se toca en todos los hogares, y los números están en todos los pianos».[277]

Las ediciones pirata de todas estas reducciones surgían igual de rápido. Cada vez que aparecía una nueva ópera de Verdi, inundaban Nápoles; y también las versiones pirata de la partitura orquestal. Ricordi hacía todo lo posible para luchar contra ellas, escribía a los directores de los teatros para advertirles contra su uso; ni eran precisas ni eran auténticas. Avergonzaba a quienes las publicaban, colocando noticias sobre sus «robos» en la prensa local, táctica que llevaba usando desde principios de la década de 1830 para defender las obras de Bellini.[278] Apeló a los censores de Milán para que protegieran los derechos de autor. Tras el éxito de *Nabucco*, cuando el mercado lombardo se vio inundado por las reducciones publicadas por los editores pirata, la oficina del censor se vio saturada por las quejas presentadas por Ricordi. En aquel caos, los censores de Milán emitieron la opinión, algo quizá comprensible, de que no era su competencia garantizar los derechos de propiedad de los autores ni de sus editores. Para defender los derechos de autor, Verdi y Ricordi necesitaban una legislación más fuerte y de mayor alcance internacional.

II

En Berlín, Pauline Viardot se encontró con su antigua amiga Clara Schumann. Se habían conocido en 1838, con la ocasión de un concierto de la primera en Leipzig, hogar de Clara Wieck, como se llamaba la pianista antes de casarse con el compositor Robert Schumann en 1840. Las dos mujeres se llevaban solo tres años y entablaron una cálida amistad. Pero esta se había enfriado durante la década de 1840 a medida que la riqueza y fama de Pauline iban en aumento. Clara, que había acabado compartiendo con su marido la seriedad con la que este entendía la música, consideraba que su amiga había comprometido sus principios artísticos con el objetivo de ganar popularidad en la corte. En 1843, Clara expresaba en su diario su decepción por que Pauline hubiera elegido unas canciones de virtuoso para un concierto en Berlín: «Es una pena que una criatura tan intensamente musical como Pauline, que tiene sin duda sentido de la buena música, sacrifique por completo su gusto al del público y, por tanto, siga los pasos de todos los italianos comunes».[279]

En febrero de 1847, Clara quiso que Pauline actuara en el estreno berlinés del oratorio de Schumann *Das paradies und die peri*. Schumann tenía problemas con la cantante principal de la pieza y pidió a Clara que intercediera por él ante Pauline, que había llegado a Berlín para cantar en *Les huguenots* de Meyerbeer. Esta declinó la propuesta, con la afirmación de que no le daba tiempo a aprenderse un papel nuevo en los pocos días que quedaban para el estreno. Hipersensible y desconfiada, Clara se tomó este rechazo como un desprecio personal hacia su marido. En su diario acusó a Pauline de «carecer de sentimiento» para la «música íntima alemana» de su marido. Pensaba que el éxito se le había subido a la cabeza, que solo se movía por el dinero y que le había «vendido su alma» a Meyerbeer, personificación cosmopolita del nuevo talante comercial en el mundo de la música contra el que Robert llevaba luchando toda una década.[280]



Clara y Robert Schumann, c. 1850.
Clara y Robert Schumann, daguerrotipo, c. 1850. (*adocfotos / Getty Images*)

En 1834, Schumann había fundado la *Neue Zeitschrift für Musik* junto con el padre de Clara, Friedrich Wieck. El objetivo de la revista de Leipzig era reactivar el interés por la música del pasado, en particular por Mozart y Beethoven, y promocionar a los compositores contemporáneos que, como Berlioz y Chopin, escribieran «música seria», según los ideales del arte y no los del dinero. La revista atacaba el talante comercial de la *grand opéra* y toda la industria que llevaba asociada de arreglos para piano destinados a satisfacer el peor de los gustos. Meyerbeer era su objetivo principal, el líder de los «filisteos» a los que se oponía la justa *Davidsbündler* o Liga de David en el *Carnaval* de Schumann (1834-1835). Su riqueza y popularidad irritaban obviamente a Schumann, cuyas obras dramáticas fueron un fracaso. Schumann acusaba a Meyerbeer de escribir música «vulgar» e «inmoral» cu-

yo único propósito era «epatar o enardecer»; música para «el circo», afirmaba.[281]

Schumann no estaba solo en esta campaña contra la música comercial. En Reino Unido, Francia y Alemania, se produjeron reacciones similares en contra las tendencias «filisteas» y «vulgares» de la ópera y la música de salón y de virtuoso; y revistas, críticos, sociedades e instituciones musicales desarrollaron iniciativas parecidas que deseaban crear un nuevo tipo de vida concertística para la «música seria». En la inspiración de este movimiento se encontraba la idea romántica de que la música, como todo el arte, debe elevar el alma; y de que los artistas son los líderes espirituales de la humanidad, profetas e idealistas, no hombres de negocios. Desde este punto de vista, ningún tipo de música que tuviera objetivos comerciales podía ser considerada arte. Las revistas dedicadas a la «música seria» manifestaban un desprecio moralista por las «especulaciones mercenarias» de los conciertos benéficos, en los que se interpretaban melodías de las óperas famosas que fueran del gusto de las masas; por la música frívola de salón, y por la ostentosa teatralidad de los solistas virtuosos, a lo que Turguénev, subiéndose al carro, culpó también del declive de la música en San Petersburgo, en una reseña crítica que publicó en la prensa rusa en 1846.[282] La reacción contra los virtuosos fue especialmente dura. «El arte para ellos no es otra cosa que monedas de oro y coronas de laurel», se lamentaba Berlioz.[283] Pero esta actitud encerraba algo más que una reacción contra unos mercenarios ególatras. El virtuoso solista era libre de adornar una pieza musical para demostrar su habilidad, y esto, para una cultura musical que hacía residir el valor en la integridad de la propia «obra», era un sacrilegio. En esta cultura, el papel del intérprete era exclusivamente ejecutarla de forma tan fiel a las intenciones del compositor como fuera posible.

En la década de 1840, a medida que se iba desarrollando una cultura de conciertos más seria, el recital de virtuoso entró en

declive. Cada vez más, los programas empezaron a incluir un número menor de obras que se interpretaban en su totalidad, en vez de los anteriores repertorios, formados por una docena de piezas misceláneas que generalmente incluían una combinación de números de ópera, solos instrumentales virtuosos, música de cámara, oberturas y fragmentos de sinfonías y conciertos. El declive de la miscelánea se explica, en parte, por razones económicas; el productor del concierto estaba obligado a pagar a los solistas unos honorarios elevados. Pero el público también estaba mostrando signos de cansancio ante el popurrí virtuoso y de que deseaba algo con más sustancia.[284]

En Londres, esta nueva tendencia había comenzado con la fundación de la Philharmonic Society en 1813. Fundada por músicos profesionales con el objetivo de consolidar su independencia del mecenazgo de la nobleza, la sociedad estaba dedicada a la promoción de la música seria, y en especial a la de la Santísima Trinidad formada por Mozart, Haydn y Beethoven. Sus obras se interpretaban íntegras en conciertos que se organizaban en el Argyll Rooms y a los que se accedía por suscripción. De alguna manera, la asistencia como público formaba parte de la afirmación de una identidad de clase media, un modo en el que los suscriptores se alineaban con la aristocracia como guardianes de la alta cultura. En el repertorio de la Sociedad, Beethoven ocupaba una posición dominante. Su *Novena sinfonía* fue, precisamente, un encargo de la Philharmonic Society, que pagó 50 libras por ella, aunque se interpretaría varias veces en Viena antes de que la partitura llegara a Londres en 1824.[285]

En París, en la Société des Concerts du Conservatoire, fundada en 1828, el culto a Beethoven era igualmente sólido. Formada por el director de orquesta François-Antoine Habeneck e integrada por los profesores y alumnos del conservatorio, la orquesta tocó más sinfonías de Beethoven que de todo el resto de los compositores juntos (360 de las 548 sinfonías interpretadas

entre 1828 y 1871). En su repertorio dominaban las obras orquestales de los maestros muertos, que era la forma más segura de garantizarse un público. «El público que tiene costumbre de asistir está tan acostumbrado a Beethoven, Mozart y Haydn que casi siempre se muestra frío ante lo desconocido, y especialmente ante la novedad», escribía el corresponsal en París de la *Allgemeine Musikalische Zeitung* en 1847.[286] Al igual que la Filarmónica de Londres, la Société atrajo a suscriptores de la *intelligentsia*, entre ellos muchas figuras conocidas de la cultura, como Balzac, Victor Hugo, Delacroix o de Vigny. Berlioz, devoto admirador de Beethoven, reseñó los conciertos del conservatorio en tono reverente, refiriéndose al público que los frecuentaba como el único grupo de personas capaz de apreciar la gran música y ubicándolo por encima del público burgués, permeable a las modas, que acudía a la Opéra.[287]

Leipzig tenía una próspera cultura musical, arraigada en el conservatorio, la principal escuela de música de toda Alemania; la Ópera de Leipzig, y la Orquesta de la Gewandhaus. Contaba con más editores musicales que cualquier otra ciudad de Europa.[288] Muchos de sus ciudadanos pertenecían a clubes de canto y a la Sociedad Bach, donde se mantenía viva la música coral del famoso compositor, cantor de la iglesia de Santo Tomás y director del Collegium Musicum de la ciudad desde 1723 hasta su muerte en 1750. Durante el siglo XIX, el centro de la vida musical seria de la ciudad fue la Gewandhaus o «casa del textil», donde llevaban celebrándose conciertos desde la década de 1780. Mendelssohn fue nombrado director de la Orquesta de la Gewandhaus en 1835 y, hasta su muerte en 1847, desarrolló un repertorio estable de música «histórica», centrado en Beethoven y Bach, cuyas obras rescató de una relativa oscuridad, así como reavivó el interés por Schubert, cuya *Novena sinfonía* estrenó en 1839, diez años después de la muerte del compositor. Una parte cada vez mayor del repertorio estaba compuesta por obras de maestros muertos;

el 48 por ciento en 1837-1847, en comparación con el 23 por ciento que alcanzaba en 1820-1825 y solo el 13 por ciento en 1781-1785.[289]

Durante las décadas de 1830 y 1840, los festivales de música desempeñaron un importante papel en la difusión de la cultura musical seria. Brotaron con la llegada del ferrocarril, que permitió que un gran número de músicos aficionados, coros y clubes de canto pudiera desplazarse para actuar en ellos. En la Alemania de la década de 1840, el movimiento de coros masculinos superaba los cien mil cantantes aficionados. La mayoría estaban organizados en los *Liedertafel* (clubes de canto) de Renania, Stuttgart y Baviera, pero también los había en Bohemia y Austria; el *Männergesangsverein* de Viena, fundado en 1843, era algo similar. Estos grupos mantenían con orgullo unos valores cívicos y de clase media, e hicieron las veces de foco democrático para los objetivos culturales de mayor alcance del sentimiento nacional alemán. Con la aparición del ferrocarril, el Niederrheinische Musikfest (Festival de Música del Bajo Rin), que desde 1817 había rotado entre Aachen, Colonia, Elberfeld y Düsseldorf, se convirtió en el punto álgido de la vida de conciertos. Para finales de la década de 1840, las cuatro ciudades contaban ya con conexión ferroviaria, y esto les permitió atraer a un público numeroso, y creciente, de amantes de la música e intérpretes a un repertorio principalmente alemán, formado por oratorios, misas y cantatas, además de oberturas y sinfonías. Beethoven, Händel y Mozart fueron siempre los compositores más interpretados en tales festivales.[290]

En esta época, los conciertos de cámara fueron desempeñando un papel cada vez más importante en el desarrollo de una cultura musical seria. Hasta el siglo XIX, no había existido nada parecido a un cuarteto de cuerda profesional que ofreciera conciertos públicos con regularidad. La música de cámara estaba destinada a ser interpretada por músicos amateur dotados, en ambientes pri-

vados o en un salón; a diferencia de los géneros de música pública, la sinfonía y la ópera. Los primeros cuartetos de cuerda profesionales no aparecieron hasta el siglo XIX. El más importante fue el cuarteto formado por Ignaz Schuppanzigh. En 1805, organizó una serie de conciertos por suscripción pública en un restaurante de Viena. Dos años más tarde, el Cuarteto Schuppanzigh ejecutaría la primera interpretación pública de los *Cuartetos Razumovski* de Beethoven, tres obras largas que llevaban el género del cuarteto de cuerda hasta un nuevo nivel de complejidad técnica, que hacía necesario que los intérpretes fueran profesionales. A medida que la interpretación de música de cámara se hacía más difícil para los dedos, esta se iba desplazando del salón a la sala de conciertos.

En la década de 1840, se establecieron por toda Europa sociedades para el fomento de la música de cámara. En Londres, el número de conciertos de cámara aumentó considerablemente a principios de la década, en gran parte debido a la fundación de la Beethoven Quartet Society y de la John Ella's Musical Union, que ofrecían con regularidad conciertos de las obras de cámara de los grandes compositores alemanes. Los conciertos de la Musical Union se caracterizaban por el rigor intelectual. John Ella fue el primero que proporcionó al público anotaciones detalladas sobre el programa. Fomentaba una actitud purista hacia la música, que entendía contraria a los motivos «mercenarios» que impulsaban los conciertos de virtuoso, los de misceláneas y los benéficos. Uno de los programas de la Unión Musical de 1845 denunciaba la «especulación» que suponían los conciertos comerciales que no hacían «nada por el arte» sino que únicamente servían para «llenar los bolsillos de los comerciantes y los especuladores judíos».[291]

En París existían varias sociedades de fomento de las obras de cámara. En su mayoría fueron fundadas por músicos profesionales, como el violinista Pierre Baillot, que aspiraba a los mismos

ideales que la Société des Concerts du Conservatoire. También los editores de música se implicaron. En 1838, la *Revue et gazette musicale* de Schlesinger organizó un dilatado programa de conciertos para suscriptores a fin de promocionar las obras de cámara que publicaba su propietario y que, como temía la revista, no se interpretaban lo suficiente debido a la popularidad de la que disfrutaban en los salones las piezas para piano y los romances.[292]

Los conciertos de piano también se estaban transformando. Pianistas como Liszt y Clara Schumann dejaron de ejecutar piezas de virtuoso en conciertos comerciales y empezaron a optar, en cambio, por el concierto en solitario o «recital», término que, de hecho, empleó por primera vez Liszt en 1840. En estos recitales tocaban piezas más largas, sonatas completas, escogidas de un repertorio de obras más serio. Fue Clara Schumann, más que nadie, quien dio forma al repertorio para piano. La programación de sus conciertos, que a menudo empezaba con obras históricas («clásicas») de Bach y Beethoven y terminaba con piezas nuevas, más románticas, de Chopin o Schumann, se convirtió en el modelo del recital moderno.[293]

Fue en las décadas centrales del siglo XIX cuando se desarrolló el concepto de «música clásica» como una categoría distinta de la música «comercial» o «popular». El término «clásico» se había aplicado a la «música antigua» desde el siglo XVIII; en las primeras décadas del siglo XIX, se empleaba a veces para describir una cualidad general de excelencia. Sin embargo, a partir de la década de 1830 empezó a asociarse con un corpus más específico de obras canónicas de compositores muertos —en particular Beethoven, Mozart y Haydn—, que dominaban el canon de la música seria de las décadas de 1830 y 1840. Aunque el término se aplicaba a toda la música, estaba más estrechamente vinculado con las obras de cámara, debido a su carácter más exigente e intelectual.[294]

A principios del siglo XIX no existía verdaderamente una distinción entre música «clásica» y música «popular». En los conciertos de misceláneas se tocaban ambas. Pero a mediados de siglo se produjo una división entre ellas, expresada en la actitud de antagonismo de Schumann hacia Meyerbeer; por un lado estaba el carácter serio de los recitales clásicos y los conciertos de cámara y de orquesta donde se tocaba la obra completa; por otro lado, estaban los conciertos comerciales conocidos como conciertos *promenade*, organizados por empresarios y directores de orquesta como Johann Strauss en Viena, Adolphe Musard en París y August Manns o Jullien en Londres, en los que se interpretaba una mezcla de obras orquestales, música de baile, arias de ópera y piezas «populares» de piano virtuoso ante una mayor congregación de público. Los conciertos matinales de los sábados que Manns dirigía en el Crystal Palace —después de que este fuera trasladado a Sydenham en 1854— atraían a multitudes de hasta treinta mil personas, muchas de ellas llegaban en tren desde Londres el mismo día del concierto.[10]

Que Pauline cantara para ambos mercados era inusual. La acusación de Clara Schumann de que se había vendido a lo comercial era errada e injusta. Aunque actuaba en conciertos populares, Pauline también interpretaba un repertorio exigente en conciertos para entendidos. En Londres, por ejemplo, participó en varios conciertos en la Galería Dudley en el Egyptian Hall, donde unió fuerzas con la soprano Clara Novello y el pianista Charles Hallé como paladines de la causa de las obras de cámara de Beethoven, Schubert, Mendelssohn y Schumann, que en aquella época raramente se interpretaban, por considerarse demasiado vanguardistas y difíciles. Las interpretaciones de Pauline de los *Lieder* de Schubert tuvieron una especial importancia como contribución a que estos fueran más conocidos. Desde el inicio de su carrera, estuvo también activamente implicada en el redescubrimiento de la música «antigua», devolvió a Monteverdi, Lully,

Pergolesi, Cimarosa, Gluck y Graun al lugar que les correspondía en el repertorio de conciertos, y cantó arias de las óperas de Händel, que en aquel momento no se escuchaban (en todo el siglo XIX no se interpretó completa ni una sola ópera de Händel). [295]

En 1842, durante su primera gira por Rusia, Liszt dio un recital para el zar. Este llegó tarde y, después, se puso a hablar mientras el gran pianista tocaba. Liszt dejó de tocar. Cuando el zar preguntó la razón, Liszt respondió: «La propia música debe guardar silencio cuando habla Nicolás».[296] Quizá el sarcasmo hiciera a Liszt perder una medalla de parte del zar, pero rompió una lanza por la dignidad del artista.

Para la década de 1840, en la mayor parte del norte de Europa —aunque no en Rusia—, el público ya tenía costumbre de mantenerse en silencio en la ópera y en los conciertos. Esto suponía un alejamiento radical de las costumbres de la corte, donde la música era un acompañamiento de los momentos de socialización, las cenas y los bailes. Tradicionalmente, desde sus orígenes en Italia, la ópera había sido un lugar de encuentro para la aristocracia. No era raro que, durante la actuación, el público se moviera y hablara, y que solo permaneciera en silencio durante las arias principales. A los franceses les horrorizaba el alboroto del público italiano. En sus memorias, Berlioz describe una ocasión, en 1832, en la que asistió al Teatro Cannobiano en Milán para ver una representación de *L'elisir d'amore* de Donizetti:

> Me encontré el teatro lleno de gente hablando con su tono natural, de espaldas al escenario. Los cantantes, sin inmutarse, gesticulaban y se dejaban los pulmones gritando con el más estricto espíritu de rivalidad. Al menos tuve que suponer que eso era lo que estaban haciendo, por sus bocas abiertas; pero el ruido del público era tal que no penetraba ningún sonido, excepto el del bombo. Había gente apostando, cenando en sus palcos, etcétera, etcétera.[297]

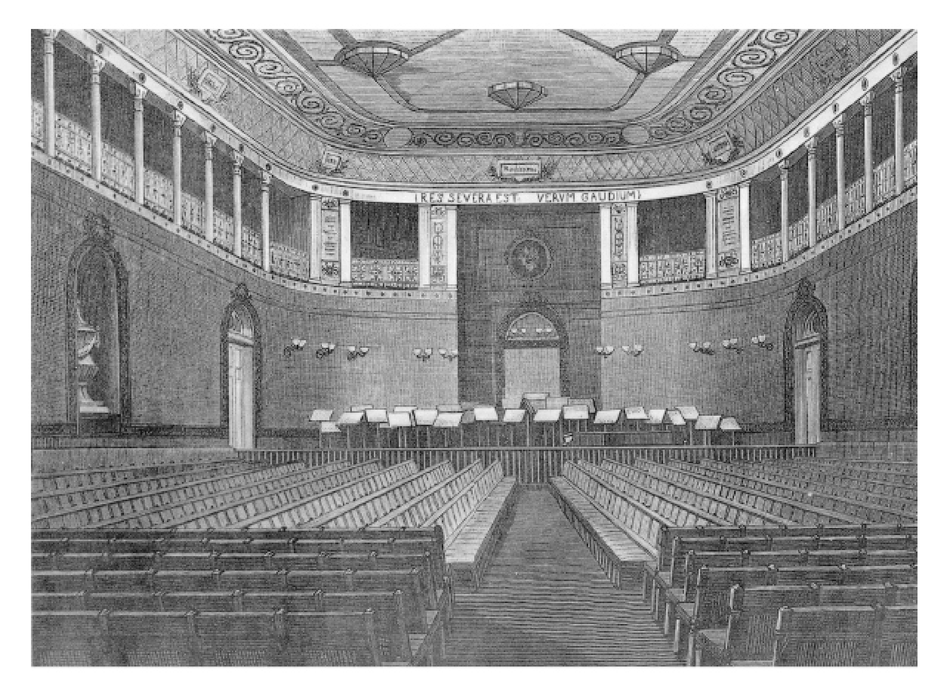
Durante su luna de miel, en 1840, los Viardot asistieron a una representación de *La sonnambula* en La Scala de Milán. A Pauline le indignó en tal medida el modo en que el público charlaba, comía, se levantaba y se paseaba sin cesar por el teatro, gritando a los cantantes después de cada aria, que juró que no actuaría jamás en un escenario italiano.[298] Y nunca lo hizo.

A partir de la década de 1830, el comportamiento del público empezó a cambiar. Gradualmente, en los principales teatros de ópera al norte de los Alpes, el silencio se fue convirtiendo en norma. A medida que el patrón de comportamiento en los conciertos empezó a ser dictado por los melómanos serios, que en su mayoría procedían de las clases profesionales y no eran miembros de la aristocracia, el público fue guardando silencio. Se han propuesto diversas explicaciones para dar cuenta de este cambio, de la inmersión del público en el espectáculo visual que la *grand opéra* desplegaba a la anonimia e inseguridad propias del nuevo espectador burgués, para quien el silencio era sinónimo de respetabilidad y de decoro.[299] Sin duda, todos estos factores desempeñaron un papel. Pero en el corazón del fenómeno se hallaba una nueva seriedad en la actitud hacia la música; esta exigía escucha.

Este nuevo silencio del público se reflejó también en la disposición de las butacas en los auditorios de los conciertos públicos. A diferencia de la informal ubicación de los asientos en los conciertos privados y en los salones, que dejaba espacio para moverse, en los auditorios los asientos se dispusieron en filas formales, de modo que cualquier movimiento ocasionaba una ruidosa perturbación. En la London Musical Union, donde los melómanos serios del ámbito de las profesiones liberales eran mayoría, se impusieron unas estrictas reglas sobre el silencio. «Il piu grand'omaggio alla musica, è nel silenzio» («El mayor homenaje a la música es el silencio») era el lema de la Union. A partir de 1847, los programas de sus conciertos incluían el siguiente aviso: «Rogamos a

los miembros del público que no puedan permanecer durante todas las representaciones, que aprovechen las pausas entre los movimientos de las composiciones para salir SIN MOLESTAR A LOS ARTISTAS NI AL PÚBLICO».[300]

En el Gewandhaus de Leipzig también era obligatorio mantenerse en silencio en el auditorio. Sobre el escenario podía leerse un lema de Séneca, «Res severa est verum gaudium» («La verdadera alegría es un asunto serio»), que recordaba a los oyentes que la música es un arte para la contemplación estoica y la introspección silenciosa. Incluso la planta del Gewandhaus parecía diseñada para la reflexión espiritual: seguía como modelo la iglesia de Santo Tomás, con los asientos dispuestos en paralelo a las largas paredes del pasillo y orientados hacia la nave, de modo que los oyentes quedaban reunidos como una congregación; la orquesta estaba al otro extremo de la sala, donde en una iglesia se situaría el altar. Las Hanover Square Rooms y la Salle du Conservatoire mostraban una disposición similar. En esta última, además, se oscurecía la sala mitigando las luces de gas antes de que empezara la música, para dirigir la atención del público hacia la orquesta y promover una actitud de recogimiento interior.[301]



La Gewandhaus de Leipzig, grabado, c. 1880.
La Gewandhaus de Leipzig, grabado, c. 1880. (*akg-images*)

Si el centro de las ciudades medievales estuvo señalado por las catedrales, las grandes ciudades burguesas del siglo XIX estaban dominadas por los auditorios, los teatros de ópera, las bibliotecas, las galerías de arte y los museos de ciencias. A diferencia de la aristocracia, cuya seña definitoria era el tiempo libre, y de las clases trabajadoras, de las que lo era el trabajo manual, la burguesía afianzaba su identidad sobre la idea de que la cultura era una esfera de acción libre e independiente para el desarrollo de una mejor personalidad. Otorgaba un especial valor al artista en cuanto representante del «genio», la expresión paradigmática del esfuerzo individual, hacia quien miraba en busca de algún contenido espiritual en una sociedad materialista.

La burguesía se identificaba con los intentos del artista de lograr la autonomía profesional y la independencia con respecto tanto del Estado como de la aristocracia. Compositores y músicos realizaron un esfuerzo conjunto por deshacerse del estatus

inferior de artesanos y por ser reconocidos como profesionales. En esta campaña, Liszt estuvo en primera línea. En 1835, escribió un tratado sobre la «Situación de los artistas y su lugar en la sociedad» en el que argumentaba que nada había cambiado demasiado desde la época de Mozart, cuando los músicos se veían obligados a comer con los sirvientes. Influido por los ideales de los sansimonianos sobre la música como forma de arte que produce mejoras morales y sociales, Liszt terminaba con un manifiesto que proponía, entre otras cosas, organizar una asociación internacional de músicos, promover los coros y los festivales de música, fundar escuelas musicales y publicar «ediciones baratas de las obras más importantes de compositores antiguos y nuevos», a las que llamaba Panteón de la Música.[302]

La mayor parte de estas ideas eran ampliamente compartidas por todo el mundo musical de las décadas de 1830 y 1840 como la base para promover una mejora de la posición material y social de los compositores. Berlioz también las adoptó para plasmar su visión futurista de toda una sociedad organizada para la música en su cuento *Euphonia*, publicado en la *Revue et gazette musicale* en 1844. Estas ideas eran el fundamento de la actividad de editores como Schlesinger, que imprimía ediciones baratas de obras clásicas no solo por obtener un beneficio comercial, sino también para difundir un canon musical «a unos precios tales, que cualquier hogar que cuente con un piano pueda reunir las obras maestras de Beethoven, Weber, Hummel y Moscheles».[303] Estos objetivos fueron la fuerza motriz de los festivales de música y los numerosos clubes de canto y coros en las ciudades de provincias, un enorme mercado para la «inundación de composiciones», desde oratorios hasta canciones de taberna, que estos grupos publicaron durante la década de 1840.[304] En 1843 se fundó un sindicato de músicos. En el comité estaban Liszt, Berlioz, Meyerbeer y Schlesinger, junto con una docena de socialistas. Para 1848, fe-

cha en la que sacó un radical manifiesto por los derechos de los músicos, el sindicato tenía 2688 miembros.[305]

Las ideas de Liszt se encontraban también en el centro del creciente culto a Beethoven. A pocos años de su muerte, la figura de Beethoven era ya ensalzada como la del primer compositor que había logrado mantener su independencia en el mercado y como el divino creador de un «arte celestial», tal como célebremente lo caracterizó el dramaturgo Franz Grillparzer en su funeral, en 1827. El culto alcanzó su punto álgido en el Festival Beethoven de Bonn, organizado por Liszt en 1845. Allí, ante una congregación de dignatarios europeos, se inauguró un gran monumento dedicado al compositor. En el cercano castillo de Brühl, propiedad del rey de Prusia, se celebró un concierto en el que la atracción principal fue Pauline Viardot, quien, según contaría Berlioz, «cantó tres piezas con su exquisito talento y su expresión poética habituales [...]; una delicada cavatina de Charles de Bériot, la escena del infierno del *Orphée* [de Gluck] y una canción de Händel, esta última a petición de la reina Victoria, que sabe bien lo admirablemente que *madame* Viardot interpreta al viejo maestro sajón». A Chopin le espantó todo el *merchandising* del Festival de Beethoven. Había muchísimos recuerdos en venta, como «*véritables cigares à la Beethoven*, quien probablemente no fumaba más que pipas vienesas; y se han vendido ya tal número de burós y escritorios antiguos que pertenecieron a Beethoven, que el pobre compositor de la *Symphonie pastorale* debió de dirigir un enorme negocio de muebles».[306]

III

En agosto de 1847, los Viardot dejaron Londres y regresaron a Courtavenel, su casa de campo al sureste de París. Turguénev los acompañó y se quedó allí cuando ellos partieron para la gira de otoño que Pauline realizaría por Alemania (Dresde, Hamburgo y Berlín). Sin percibir ningún salario ni tampoco asignación alguna de su madre, Turguénev no podía permitirse seguir via-

jando. Estuvo dos meses solo en el castillo, dedicado a la escritura del borrador de las primeras historias de sus *Relatos de un cazador*, y después, a finales de octubre, se trasladó a París, donde tomó un pequeño apartamento cerca del boulevard des Italiens.

Desesperado por recibir noticias de Pauline, Turguénev pasaba mucho tiempo con su madre, Joaquina, y con la familia García, quienes vivían cerca de él. Le leían las cartas que recibían de ella a diario. Turguénev, prácticamente un miembro más de la familia, escribía a Pauline con igual regularidad:

> No la dejaré salir de Dresde sin saludarla otra vez, aunque no tengo demasiadas noticias que contar [...]. Aquí todo va muy bien entre nosotros. Nos llevamos a la perfección, trabajamos, nos vemos a menudo, pensamos mucho en quienes están ausentes, nos reunimos todas las noches en una *brasserie* española y *practicamos el idioma*. Dentro de cuatro meses [cuando Pauline debía regresar de Alemania] ya hablaré solo en ese idioma. Mi profesor me hace grandes halagos por mi inteligencia. Pero solo porque no sabe cuál es mi verdadero incentivo para aprenderlo.[307]

A pesar de la separación, Pauline y Turguénev se encontraban emocionalmente más cerca de lo que habían estado nunca. Él le escribía con tanta frecuencia —y ella a él tan a menudo como se lo permitía su ocupada agenda—, que su correspondencia adoptó el carácter de una conversación íntima entre dos personas que están acostumbradas a contarse todos los días sus novedades. Hablaban de todo; de lo que estaban leyendo, del trabajo de cada uno, de las últimas actuaciones de ópera, del menor detalle de sus vidas. «¡Ah, *madame* —escribió Turguénev a Pauline el 4 de enero de 1848—, qué cosa tan espléndida son las cartas largas!»

> ¡Con qué placer empieza uno a leerlas! Es como adentrarse en una avenida de árboles, verdes y frescos en verano. Ah, qué bien se está aquí, se dice uno, y ralentiza el paso, escuchando el trino de los pájaros. Usted canta mucho mejor que ellos, *madame*...
>
> *Also, willkommen in Berlin*. Sé dónde está viviendo; no está lejos de la puerta de Brandenburgo. Perdóneme si me permito mencionar ciertos detalles de su apartamento, pero ¿por qué hay algunas habitaciones en él cuyo nombre solo está en inglés [...] y por qué están expuestas a los elementos y los rigores del frío? Por favor, cuídese, y rectifíquelo; en esta temporada de gripe y reumatismo resulta más peligroso de lo que parece.[308]

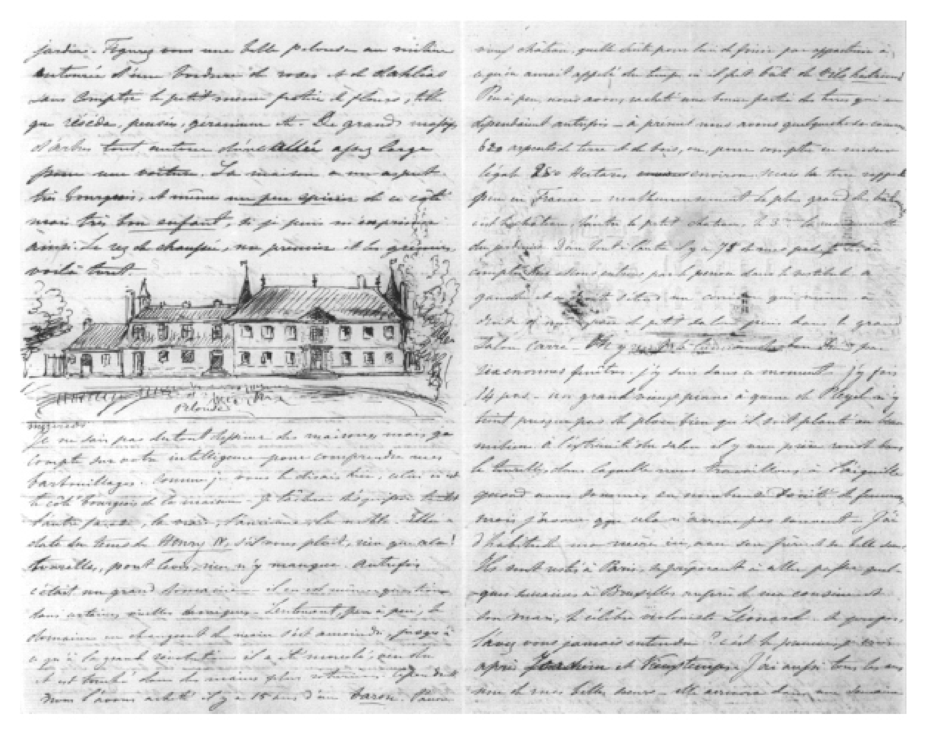
En las cartas de Turguénev no había nada comprometedor. Podrían mostrársela a Louis. Pero tenían el tono alegre y coqueto propio solo de la persona enamorada que sabe que sus sentimientos son correspondidos.

Durante los dos años y medio siguientes, Turguénev pasaría mucho tiempo en Courtavenel, gran parte de él solo, escribiendo, leyendo, caminando y cazando con los perros, mientras Pauline iba y venía de gira. Courtavenel fue «la cuna de mi fama literaria», tal como explicó al poeta ruso Afanasi Fet, quien lo visitó allí. «Cuando no tenía medios para vivir en París, mis amables anfitriones me permitieron pasar aquí el invierno solo, alimentándome del caldo de pollo y las tortillas que me preparaba la vieja ama de llaves. Aquí también, en mi deseo de ganar algo de dinero, escribí la mayoría de los *Relatos*.»[309]

Fue en Courtavenel, el 26 de junio de 1849, donde Turguénev anotó en su diario la «primera vez» que estuvo «con» Pauline, una referencia imprecisa, que podría significar cualquier cosa, pero que sugiere un cierto grado de intimidad física. Desde luego, en torno a esa época, el tono de sus cartas se vuelve notablemente sensual.[11] Unas semanas después, durante una estancia de Pauline en Londres, Turguénev le escribió desde Courtavenel empleando por primera vez el familiar «tú» y, de nuevo, usando el alemán al expresar sus sentimientos más apasionados —en cursiva, a continuación— para ocultárselos a Louis Viardot:

> Ayer la noche fue inusualmente silenciosa y cálida, el aire parecía haberse bañado en leche (¡Santa Gorgona, qué imagen más atrevida!), y los sonidos se alejaban flotando sobre los campos como si no estuvieran destinados a extinguirse nunca. Estaba a punto de abrir la verja, cuando de pronto percibí que una criatura se acercaba a mí; era la pequeña Manon, a la que habían sacado al pasto. Me dejó acariciarla y volvimos a casa juntos. *No puedo decirte con qué frecuencia he pensado en ti todo el día; mientras volvía a casa, grité tu nombre tan alto y te tendí los brazos con tanto anhelo. ¡Tienes que haber podido escucharlo! […] ¡Amada! ¡Querida! ¡Que Dios te acompañe y te bendiga! […] Hasta mañana […] ¿Qué le pasa a V[iardot]? ¿Quizá está molesto porque estoy viviendo aquí?*[310]

Los Viardot habían comprado Courtavenel en una subasta por 100 000 francos y se habían gastado otros 30 000 en restaurarlo. Courtavenel era un típico *château* del reinado de Enrique IV, de principios del siglo XVII. Construido en piedra gris y rodeado de un foso, tenía un patio amplio, jardines formales, un parque inglés, grandes árboles, huertos, establos y dependencias agrícolas, y estaba situado en medio de las fértiles llanuras de Brie, conocida como una de las mejores tierras de caza de toda Francia. El interior de la casa había sido modernizado, pero estaba repleto de muebles antiguos. Los Viardot convirtieron la gran *salle des gardes* en un teatro, donde se dio inicio a una larga tradición de representaciones familiares. Lo llamaron el Théâtre des Pommes de Terre porque el precio de entrada era una patata recogida del huerto.[311]



El *château* de Courtavenel dibujado por Pauline Viardot en una carta que escribió en francés y alemán a Julius Rietz, 5 de julio de 1858. El *château* fue destruido después de que los Viardot lo vendieran en 1864.

Pauline Viardot, dibujo del *château* de Courtavenel, en una carta a Julius Rietz, 5 de julio de 1858. [*New York Public Library* (JOE 82-1, 40)]

Sin ferrocarril ni ninguna carretera importante en las proximidades, llegar a Courtavenel desde París suponía un trayecto de cinco horas en coche de caballos, lo bastante remoto como para que a Turguénev le recordara a su provincia natal de Orel, con sus álamos, sauces, estanques y bosques, y como para que, en su imaginación literaria, funcionara como un sustituto de esta. Resulta irónico que los *Relatos de un cazador*, que se consideran en general la obra más «rusa» de Turguénev, fueran escritos en Courtavenel. Al contemplar la campiña francesa, sentía tal nostalgia de su Rusia natal que podía ver su paisaje rural y describirlo a la perfección. Los *Relatos* también muestran la influencia de las novelas pastorales de George Sand, que conoció a Turguénev en Courtavenel en junio de 1845. Probablemente hablaran de su interés mutuo por el campo y por la vida campesina, ya que ambos creían en la misión literaria de transmitir a los lectores los padecimientos de los habitantes pobres de las zonas rurales y su dignidad humana.[312]

Había sido George Sand quien había sugerido a los Viardot la compra de una casa de campo. Estos habían pasado dos veranos en Nohant, la mansión que Sand tenía en la campiña de Berry. Allí, Louis había disfrutado cazando y Pauline había podido relajarse en compañía de los amigos, entre ellos Chopin, Liszt y Delacroix. Era la abuela de Sand quien había comprado Nohant, y ella había crecido allí. Se trataba de una «casa sin pretensiones», tal como la describe en *Historia de mi vida*. Después de su primera visita a Courtavenel, se había burlado de las «burguesas pretensiones de grandeza» que había podido detectar en sus anfitriones. Habían llenado su castillo de muebles caros. «Vivimos aquí, querida *madame* Sand, con mucha más sencillez que usted allí —insistió Louis de manera poco convincente en su respuesta—, no tenemos a nadie más que a un cocinero y un jardinero para ser-

virnos a todos, y vivimos muy bien de la leche de nuestra vaca, los huevos de nuestras gallinas y las verduras de nuestro huerto [...]. Salimos con nuestros zapatos bastos a recoger nuestras ciruelas y a charlar con los pastores o los trabajadores que nos vamos encontrando.»[313]

En el círculo artístico de los amigos de Sand, se mantenía una actitud hacia la propiedad que Pauline nunca compartió realmente. Su comentario sobre Courtavenel era indicativo de un sentimiento de desaprobación más general ante lo que ella consideraba el creciente enfoque mercenario del arte que mantenía Pauline. Lo había advertido por primera vez en 1843, cuando esta aceptó una montaña de oro zarista por cantar en Rusia, que Sand consideraba una tierra de tiranos, sobre todo debido a su relación íntima con Chopin, quien vivía voluntariamente exiliado de Polonia tras la represión rusa del levantamiento polaco en 1831. Cuando Pauline regresó de San Petersburgo en 1844, Sand la invitó a visitarlos a Chopin y a ella en Nohant, y le pidió que llevara consigo a la hermana de Chopin, Ludwika, aprovechando que pasaba por París desde Courtavenel. Pero estaba demasiado ocupada amueblando su *château* y tuvo a Ludwika esperando diez días. Sand se puso furiosa. Chopin llevaba catorce años sin ver a su hermana, y Ludwika solo contaba con unas pocas semanas antes de que el pasaporte polaco caducara. Sand escribió a Pauline, echándole en cara haber perdido todo sentido de la decencia. Su éxito le había dado delirios de grandeza. Estaba obsesionada con su propia fama, con «joyas y rublos», sostenía Sand, reprochándole aún su tolerancia con Rusia.

Es verdad que Pauline, por principio, siempre intentaba conseguir los honorarios más altos que fuera posible. Sabía, por su historia familiar, que su carrera estaría en su apogeo solo durante unos pocos años y que tenía que aprovecharlos al máximo. Ha-

cia 1855, solo diez años después de haber alcanzado el punto álgido, su caché ya había comenzado a declinar. Este era un patrón típico en la carrera de las actrices y cantantes de la época; el hecho de que Pauline tratara de maximizar sus ganancias cuando podía no constituye una excepción. Se consideraba una profesional, esperaba que le pagaran bien y rechazaba cualquier propuesta si la oferta económica no resultaba lo bastante buena. En 1847, por ejemplo, rechazó el contrato que le ofreció el empresario de conciertos Louis Jullien para que cantara en sus conciertos *promenade*, que se celebraban en el Regent's Park de Londres. La propuesta era de 100 guineas por noche por cuarenta actuaciones, y Jullien le prometió que le reportaría 4200 libras (106 000 francos), suma que casi cualquier otro cantante habría aceptado con gusto, pero Pauline creía que él podía pagarle más.[314]

Había quienes consideraban que tal comportamiento era mercenario y vulgar. Así lo creyó Donizetti, ciertamente, cuando rechazó la exigencia de Pauline de cobrar 20 000 francos por cantar *Don Pasquale* en Viena en 1843, y le dijo a Louis que para pedir tales honorarios debía esperar a estar considerada como la mejor cantante de Europa.[315] Los diarios de Gye revelan que a él también le exasperaron las demandas de Pauline cuando intentó contratarla para la temporada 1849-1850 del Covent Garden. Ella quería cobrar 60 libras (1500 francos) por noche, con todos los gastos pagados por el teatro, y él no podía permitirse pagarle más que 40 libras por noche. El teatro atravesaba una grave crisis económica; los artistas y los técnicos se negaban a trabajar antes de cobrar, pero no había dinero para pagarles. Si la temporada se salvó fue únicamente porque los artistas principales organizaron su propia compañía (la definieron como una «república de los artistas») para compartir los costes de producción. Pauline se unió a la compañía en 1849 para conseguir que *Le prophète* siguiera adelante. Pero la temporada siguiente se negó a volver a comprometerse, e insistió en que no acudiría en absoluto «a menos que su

dinero estuviera asegurado», y exigiendo la garantía de un mínimo de 50 libras por actuación. Las negociaciones continuaron durante varios meses, hasta que Gye, exhausto, cedió a su demanda principal y le prometió que cobraría su tarifa habitual de 500 libras (12 600 francos) mensuales.[316]

Es difícil saber hasta qué punto Pauline se merecía esta reputación de mercenaria, si tuvo que ver con los maliciosos rumores difundidos por Stolz para impedir que progresara en París, o si, quizá a causa de todos estos impedimentos, ella se volvió más agresiva de lo que lo hubiera sido si desde el comienzo de su carrera hubiera obtenido el reconocimiento que merecía. El rechazo sufrido en la Opéra la endureció. Al verse obligada a partir al extranjero para ganarse la vida sobre el escenario, desarrolló una capacidad de resistencia, una seguridad en sí misma y una determinación de desarrollar todo su potencial poco habituales en una joven de unos veinte años. Consideraba los ingresos como un indicador de su valor como artista profesional. Esta necesidad de sentirse validada fue en parte, sin duda, lo que la hizo mostrarse tan decidida a maximizar su caché. Su credo era tan sencillo como que los cantantes respetados estaban bien pagados. «¡No cantéis nunca gratis!», aconsejaría después a sus alumnos.[317]

Para Sand, el dinero no era un signo de respeto, sino un medio para comprar la independencia y la libertad necesarias para escribir. La actitud que mantenía hacia el dinero era parte de su identidad bohemia. En 1831, había dejado a su marido y a sus hijos para comenzar una nueva vida como escritora en París. Era una de los miles de estudiantes pobres, aspirantes a escritores y artistas, que vivía en las buhardillas del Barrio Latino, entonces la zona más barata de París. Los franceses los llamaron «bohemios» debido a su aspecto desaliñado, que asociaban con los gitanos de Europa Central o Bohemia. Los estudiantes aceptaron dicha etiqueta como seña de su inconformismo. Pronto fue adoptada por Henri Murger (1822-1861), un poeta en ciernes que empezó a

escribir historias sobre sus amigos artistas pobres, entre los que, a mediados de la década de 1840, se encontraban el poeta Baudelaire, el pintor Courbet y el escritor Champfleury. Los relatos, publicados en 1849 en una revista menor, fueron adaptados en forma de obra de teatro, *La vie de Bohème*, y dos años después recogidos en un libro, *Scènes de la vie de Bohème*, que se convirtió en un éxito internacional de ventas. Contribuyeron a consolidar la noción de la «Bohemia» y a atraer a los turistas hacia el Barrio Latino, que Murger pronto abandonó para trasladarse a las calles más caras de la orilla derecha. Resulta que era hijo del conserje del edificio donde los García vivieron entre 1828 y 1832. Pauline, que lo había conocido de niño, contaba que Murget se avergonzaba de sus orígenes.[318]

George Sand era la reina de los bohemios. El hecho de que tuviera numerosos amantes, que vistiera con ropa de hombre y fumara puros era parte de los elementos que conformaban su fama bohemia y que generaban interés por sus escritos autobiográficos. En 1847 firmó un contrato para publicar por entregas *Historia de mi vida* que le granjeó un asombroso anticipo de 130 000 francos.[319] Sand no era reacia a usar su propia notoriedad para aumentar las ventas. Hizo de su vida una obra de arte. Pero estos honorarios no la convertían en una mercenaria. El dinero le garantizaba la libertad necesaria para desarrollar su práctica artística, le daba independencia como mujer y como escritora profesional, pero en sí mismo no le interesaba.

A diferencia de Viardot o de Sand, Chopin no tenía cabeza para administrar el dinero. En una época en la que era posible ganar una fortuna componiendo música de piano para el mercado doméstico, lo que él ganaba con sus obras publicadas era una cifra modesta. En 1844 vendió a Schlesinger los derechos de publicación en Francia de sus *Mazurkas, op. 56* y *Nocturnos, op. 55* por solo 300 francos cada uno. Breitkopf & Härtel le pagaron incluso menos por los derechos para Alemania. Estos honorarios no

bastaban para mantener sus fastuosos gastos —muebles lujosos, restaurantes caros, elegante ropa a medida—, ni los generosos préstamos y regalos que hacía a sus necesitados colegas exiliados en París. «¿Acaso cree que estoy haciendo fortuna?», escribió Chopin a un viejo amigo de la escuela, Dominik Dziewanoski, en 1832, cuando aún no estaba bien establecido en la sociedad parisina. «Los carruajes y los guantes blancos valen más de lo que gano, y, sin ellos, uno no puede pretender que responde a los usos del buen gusto.» Para complementar esos ingresos, daba lecciones de piano a las mujeres de la aristocracia y, con el tiempo, llegó a ganarse la vida bastante bien con la enseñanza. También intentó conseguir el mejor acuerdo posible con los editores y, siguiendo la estrategia de Beethoven, trató de organizar la publicación simultánea de sus obras en distintos países, para reducir al mínimo las pérdidas que acarreaban las ediciones pirata. Pero no tuvo éxito. Rara vez quedaba satisfecho con sus honorarios, y desarrolló una enorme desconfianza hacia los editores, a quienes acusaba de engañarlo. Con Schlesinger y Pleyel, ambos judíos, recurrió con frecuencia a diatribas antisemitas sobre los «canallas judíos» y los «trucos judíos».[320]

El verdadero problema era Chopin. No escribía el tipo de música de piano por la que los editores pagaban bien; ligera y alegre, pegadiza, no demasiado difícil de tocar para los aficionados. La naturaleza de sus obras, improvisatoria, íntima y con carácter de interioridad, las hacía poco convencionales, y aunque idolatradas por su círculo de admiradores, que en París contaba a varios miles, no se vendían tanto como las obras de Thalberg, Mozart o Schubert, más populares. Schlesinger y Pleyel pagaron a Chopin más que cualquier otra editorial. Breitkopf & Härtel consideraba que sus precios eran demasiado altos. Heinrich Probst, el agente de la editorial en París, aconsejó dejarlo ir, porque su música era demasiado «sombría» y sus demandas «exorbitantes».[321]

Chopin se negaba a renunciar a sus principios. «Para la clase burguesa —escribió a su viejo amigo Wojciech Grzymała—, uno debe hacer algo deslumbrante, mecánico, de lo que no soy capaz.» Tampoco podía trabajar con rapidez. Era un perfeccionista y, a menudo, retrasaba mucho la publicación de sus mejores obras. Algunas se publicaron solo a título póstumo, como el *Nocturno en do sostenido menor*, que había compuesto para Ludwika. Sensible y tímido, Chopin no era en absoluto «la persona adecuada para dar conciertos públicos —tal como le explicó a Liszt—, las multitudes me intimidan, su aliento me sofoca, me siento paralizado por su mirada inquisitiva, y las caras desconocidas me dejan mudo». Solo se sentía cómodo en el ambiente de relativa intimidad del salón, donde a menudo tocaba para reclutar alumnos y mecenas. Cuando, en 1841, Sand consiguió por fin que aceptara dar un concierto público por suscripción, Chopin se puso tan nervioso, que no quería que se hiciera ninguna publicidad, y sugirió que podía tocar en «una sala vacía sin luz en un piano mudo», como le dijo a Pauline. Al final, el 26 de abril, se agotaron las entradas para el concierto y Chopin ganó 6000 francos. Pero no volvería a dar ninguno más.[322]

Chopin había pedido a Pauline que actuara en este concierto de París. Sand le explicó a esta que «si ella cantaba para él, acompañada por él» le tranquilizaría.[323] Pauline no cantó en esa ocasión —Chopin dio un recital de piano en una Salle Pleyel repleta de admiradores aristócratas el 26 de abril—, pero sí participó en un segundo concierto del pianista en febrero de 1842. El pianista era un gran admirador de la voz de Pauline, como antes lo había sido de Malibrán. Acudía a la ópera con frecuencia y apreciaba en particular la música de Bellini. En sus composiciones para piano, intentó emular el estilo del bel canto —con su *rubato* y sus melodías sostenidas—, un efecto *cantabile* posibilitado por la invención del mecanismo de doble escape de Érard que hacía que el piano «cantara». Chopin consideraba que la voz de Pauline era

perfecta para el sonido de piano que él quería recrear. En Nohant le pedía que cantara, y la acompañaba mientras cantaba lo que fuera, desde una canción en español hasta un aria de Mozart. A veces, ella seguía al piano mientras él tocaba una de sus propias piezas, tal vez ayudándole a dar forma a las largas frases melódicas con su improvisación vocal.
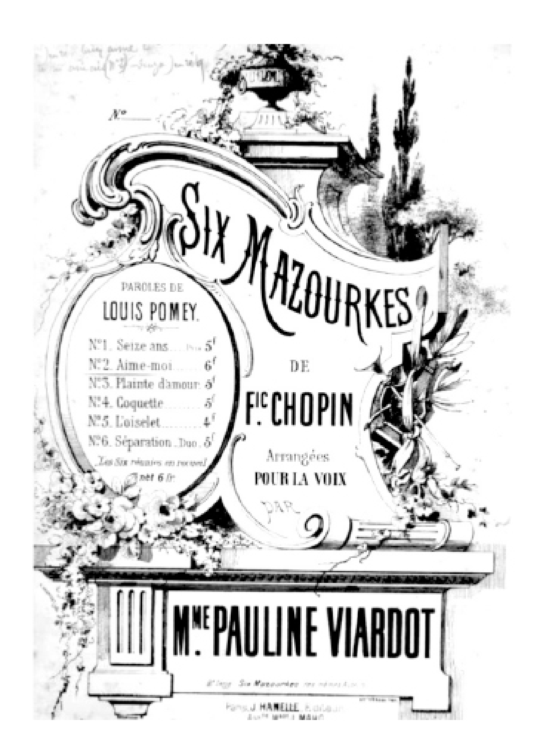
A Pauline le gustaba cantar especialmente las mazurkas de Chopin. En algún momento, a mediados de la década de 1840, arregló seis de ellas para voz y piano en un manuscrito que contiene marcas de Chopin, lo que sugiere que trabajaron sobre él juntos en Nohant.[12] En ese ambiente de camaradería, es probable que Chopin lo considerara como una diversión, quizá también una forma de alentar la faceta de compositora de Pauline. Lo enojó descubrir más tarde, en 1848, que ella había estado interpretando las mazurkas en una serie de conciertos en Londres sin su debida aquiescencia. Pauline comenzó a omitir el nombre de Chopin en el programa después de la primera presentación de los arreglos, en Covent Garden, el 12 de mayo, cuando el influyente crítico J. W. Davison la atacó en su diario *The Musical World* por haber elegido arreglar aquellas mazurkas tan «feas y afectadas». Desde aquel momento, cuando interpretaba las piezas, se indicaba «Mazurkas, *madame* Viardot, arregladas por *madame* Viardot».[324] «En los programas de Viardot —escribió Chopin a Marie de Rozières el 24 de junio—, ya no se recoge el apartado "Mazurkas de Chopin", sino que tan solo existen las "Mazurkas arregladas por *madame* Viardot", parece ser que queda mejor.»

> A mí me da igual; pero hay cierta mezquindad en ello. Ella quiere triunfar y tiene miedo de cierto periódico al que quizá yo no le gusto. Una vez publicaron que ella había cantado música «de cierto sr. Chopin», a quien nadie conoce, y que debería cantar otra cosa.[325]

A partir de 1848, Pauline interpretó con frecuencia las seis mazurkas, no siempre con el conocimiento de Chopin, en conciertos públicos y recitales privados. Durante la década de 1860

se fueron publicando, sueltas y en compilación. Es evidente que gozaron de popularidad, porque se publicaron nuevas ediciones y arreglos en 1885 (por Breitkopf & Härtel) y en 1899 (por Gebethner y Wolff en Varsovia).[326]

La decisión de Turguénev de abandonar Rusia le salió cara en términos económicos. En 1847 recibió toda la asignación de 6000 rublos que le entregaba su madre; pero al año siguiente esta se la redujo y, después, dejó de pagársela en absoluto, lo que dejó a Turguénev sin más ingresos que los que pudiera ganar con sus escritos o mediante préstamos de sus editores y amigos. En París apenas podía permitirse el lujo de calentar su pequeño apartamento en el boulevard des Italiens. Como siempre, trató de ocultar su pobreza; asistía a los salones vestido con elegancia, pero pedía dinero prestado para pagar el coche de vuelta a casa. Entre sus amigos, era sabido que abandonaba los restaurantes antes de que llegara el momento de pagar la cuenta. Según el crítico literario Annenkov, que a partir noviembre de 1847 lo vio a menudo en París, Turguénev «era un maestro del ocultamiento, nadie se daba cuenta de lo pobre que era. Nos cautivaba la arrogancia de su discurso, tan fastuoso a la hora de contar anécdotas, y su extravagancia en lo tocante a las aventuras y los placeres caros, por los que, hábilmente, nunca pagaba».[327]



Arreglo de seis Mazurkas de Chopin con texto de Louis Pomey, edición de E. Gérard et Cie, 1866.
Partitura de las seis Mazurkas de Frédéric Chopin, arreglo de Pauline Viardot, E. Gérard y Cia, 1866. Colección particular.

Las ganancias que obtenía con sus escritos eran modestas. Pero vivía con la esperanza de heredar una fortuna de su madre, lo que le daba confianza para seguir actuando como un caballero y tener con sus amigos gestos generosos. «Nunca perdió la esperanza de convertirse en un gran terrateniente —contaba Annenkov—, y a pesar de su pobreza, hasta hubo una vez que prometió entregarle a Belinski cien almas campesinas tan pronto como fuera posible. Belinski se tomó el regalo a broma, y llamó a su mujer diciéndole “Ven y da las gracias a Iván Serguéyevich; nos ha hecho terratenientes”.»[328]

Belinski era el crítico literario más influyente en Rusia y fue el mayor paladín de Turguénev. Hijo de un humilde médico rural, era el crítico principal de la revista *Otechestvennye zapiski*, donde se publicaron muchos de los primeros relatos de Turguénev (y a

la que este prometió algunos otros más para recibir los anticipos de su editor, Andréi Krayevski). En 1847, Belinski participó en el relanzamiento de *Sovremennik* (El contemporáneo), una revista fundada por Pushkin que había entrado en decadencia tras su muerte. Ahora, tenía intención de convertirla en la principal revista literaria de los círculos occidentalizantes y progresistas en los que Turguénev estaba cómodamente asentado. «Hemos logrado fundar aquí una nueva revista que aparecerá a partir del año nuevo bajo los auspicios más favorables —escribió Turguénev a Pauline desde San Petersburgo en noviembre de 1846—. Seré uno de los colaboradores.»[329] El primer número de la revista contenía nueve poemas de Turguénev, una larga reseña teatral realizada por él y «Khor y Kalinych», el primero de lo que después serían los *Relatos de un cazador*. El nuevo editor de *Sovremennik*, Nikolái Nekrásov, trató de persuadirlo para que escribiera en exclusiva para la revista, a cambio de lo que se haría cargo de sus deudas con Krayevski. Turguénev rechazó la oferta y cumplió la promesa de entregar nuevos relatos a *Otechestvennye zapiski*, aunque después utilizó este gesto para pedirle más préstamos a Krayevski.[13] Turguénev era consciente de que, para él, resultaba ventajoso tener a dos revistas compitiendo por sus obras.

En la edición de marzo de 1847 de *Sovremennik*, apareció una elogiosa reseña de «Khor y Kalinych», firmada por el conocido escritor eslavófilo Konstantin Aksakov. La reputación de Turguénev estaba lanzada. La revista le publicó cuatro relatos más en el número de mayo, junto con una serie de artículos y cartas sobre la vida cultural de Berlín, Dresde, Londres y París, ciudades que había conocido en sus viajes con los Viardot por Europa. Turguénev fue un prolífico *feuilletonista*. Era una forma fácil de sufragar los gastos de viaje. En estos *feuilletons* escribía ante todo sobre ópera. A veces ocultaba su parcialidad hacia Viardot tras un seudónimo; otras veces no. Era muy crítico con las rivales de

Pauline; Jenny Lind (a quien oyó cantar en Londres) y Fanny Persiani (en París). También escribió un artículo mordaz sobre el culto a Verdi, sabiendo que Pauline nunca había cantado en ninguna de sus óperas. «Ayer fue el estreno del *Lombardi* del señor Verdi (aquí con el título de *Jérusalem*), en la *grand opéra* —escribió Turguénev a Pauline, que estaba en Berlín, el 27 de noviembre —. El señor Verdi ha compuesto algunas partes nuevas que son perfectamente detestables.»[330]

IV

El 26 de febrero de 1848, Turguénev estaba en Bruselas cuando le llegaron las noticias de París. Era primera hora de la mañana y se encontraba en la cama de su hotel cuando alguien empezó a gritar: «¡Francia se ha convertido en una república!». Dos días de manifestaciones callejeras que congregaron a la ciudadanía parisina terminaron forzando la abdicación de Luis Felipe, que huyó a Inglaterra con ayuda de Ary Scheffer, quien encabezaba un destacamento de la Guardia Nacional. Se decidió la formación de un Gobierno provisional que declaró la Segunda República. «¡Una revolución sin mí!», escribió Turguénev en su cuaderno. En media hora estaba vestido y camino de la estación para subirse a un tren con destino a la capital francesa.[331]

Encontró París en plena turbulencia, con omnibuses volcados por las calles o árboles talados para erigir barricadas. El Gobierno provisional ejercía poco liderazgo. Dominado por un poeta, Alphonse de Lamartine, convocó nuevas elecciones a la Asamblea Nacional, introdujo el sufragio universal para los hombres adultos y prometió a los ciudadanos el «derecho al trabajo», organizando talleres nacionales para aliviar la crisis de desempleo que había motivado las protestas callejeras.

La excitación fue en aumento a medida que la revolución se extendía a otras capitales. El ferrocarril, el telégrafo y los periódicos convirtieron rápidamente la revolución parisina en una revolución europea, pues otras ciudades siguieron su ejemplo y vi-

vieron sus propias revueltas. Inspiradas por las noticias que llegaban de París, a partir de mediados de marzo se produjeron insurrecciones populares en Viena, Berlín, Baden-Baden, Dresde, Leipzig, el Palatinado y otros estados alemanes. Los viejos gobiernos reaccionarios fueron sustituidos por ministros liberales; se implementaron reformas políticas, y se eligió una asamblea nacional alemana, el Parlamento de Frankfurt, con un amplio sufragio masculino, el 1 de mayo. La revolución se extendió por el norte de Italia, los milaneses se alzaron contra los austriacos y, en marzo, los venecianos declararon una república; y también por Polonia, donde el 20 de marzo se produjo un levantamiento contra el Gobierno prusiano en Poznan. Pronto se agruparon en Berlín y París los exiliados polacos, que llegaron en tren para unirse a un movimiento de independencia nacional, con milicias organizadas para luchar contra el ejército prusiano y posiblemente también contra los rusos, en caso de que el zar decidiera intervenir.

Las esperanzas de la primavera fueron rápidamente aplastadas por los violentos enfrentamientos que se vivieron en París durante mayo y junio. Decepcionados por el Gobierno moderado elegido para la Asamblea Nacional, los trabajadores salieron a las calles en protestas organizadas por Louis Blanc y otros socialistas. Se enfrentaron a la Guardia Nacional, leal al Gobierno. Turguénev fue testigo de la gran manifestación callejera del 15 de mayo, en la que los trabajadores marcharon desde la plaza de la Concordia hasta el Palacio Borbón, donde la Asamblea Nacional estaba celebrando una sesión, se abrieron camino a la fuerza hasta la cámara para leer una declaración en apoyo de Polonia y, después, rodearon el Hôtel de Ville, y proclamaron un «Gobierno insurreccional» compuesto por socialistas, hasta que, en última instancia, fueron dispersados por la Guardia Nacional.[332] Para contrarrestar la amenaza de un levantamiento socialista, se estableció un Partido del Orden y se cerraron los Talleres Nacio-

nales, lo que provocó tres días de enfrentamientos, desde el 23 de junio, entre los trabajadores y la Guardia Nacional, las llamadas Jornadas de Junio. Los trabajadores fueron reprimidos y sus líderes arrestados, y el Partido del Orden formó un nuevo Gobierno.

La Revolución de febrero había sido recibida con entusiasmo por artistas e intelectuales. Los socialistas de toda Europa se apresuraron a viajar a París para participar de los acontecimientos. Entre ellos estaba Herzen, que había emigrado de Rusia junto con su familia en 1847 y había vivido en Italia hasta la caída de la Monarquía de Julio. Herzen era seis años mayor que Turguénev, y la primera impresión que este le había dado había sido la de un hombre mundano y superficial, pero entonces Herzen cambió de opinión; el joven había madurado y se había vuelto más serio. Ambos se hicieron amigos, sólidamente unidos por la mutua amistad con Belinski y el compromiso con la democracia. Turguénev y los Viardot tenían grandes esperanzas puestas en la revolución. Louis fue un activo miembro de los círculos radicales republicanos que lideraron la revolución desde el principio. Había desempeñado un destacado papel en la campaña para la reforma política que comenzara en julio de 1847. En el Banquete de Coulommiers, celebrado en octubre, propuso el brindis principal, «¡Por la reforma!». El discurso que dio resultaba demasiado incendiario para publicarse. Se convirtió en un enérgico propagandista de la causa revolucionaria, y publicó artículos no solo en Francia sino también en algunos periódicos franceses de Berlín, donde era menos probable que aquellas opiniones radicales llamasen la atención de los censores.[333] En las elecciones a la Asamblea Nacional celebradas en abril, se presentó como candidato por el distrito de Seine-et-Marne, presentándose a los votantes no como un «hombre de ayer», sino como un «hombre de hoy».[334] No tuvo éxito, y pidió a George Sand que lo ayudara a

conseguir un escaño; era próxima a Alexandre Ledru-Rollin, el nuevo ministro del Interior, pero tampoco consiguió nada.

Sand estaba más a la izquierda que Viardot. Propugnaba una especie de socialismo utópico basado en el amor. En el *Bulletin de la République*, publicado por el Ministerio del Interior, escribió una serie de *Cartas al pueblo* en las que declaraba que la República era el «Gobierno de *todo* el pueblo, la organización de la democracia, ¡la república de todos los derechos, todos los intereses, todas las inteligencias y todas las virtudes!». A partir de el decimosexto boletín, a mediados de abril, se escoró aún más hacia la izquierda y fue más allá de la defensa que Ledru-Rollin hacía de la república parlamentaria para unir su voz a la de Louis Blanc, en defensa de una revolución obrera que estableciera una república socialista.[335]

Pauline también se dejó arrastrar por las esperanzas republicanas. El 23 de marzo, Sand persuadió a Ledru-Rollin para que encargara a Pauline la composición de una versión actualizada de la Marsellesa, una cantata titulada *La jeune République* (La joven república), para una velada de gala celebrada en la Salle Le Peletier que marcaba el cambio de nombre de la Opéra de París por el de Théâtre de la République, como se había llamado la Comédie-Française entre 1789 y 1793. Sand estuvo a cargo de los preparativos de la ceremonia inaugural, a la que iba a asistir el nuevo Gobierno al completo. Su idea era hacer una reivindicación de las mujeres artistas y demostrar que podían estar artísticamente a la altura de los hombres. Quería que Pauline gozara de una amplia consideración y que fuera admirada por el Gobierno como un símbolo de la República. También tenía la esperanza de que designaran a Louis nuevo director de la Opéra para rescatarla de su crisis. Al estallar la Revolución de febrero, la Opéra se había visto obligada a cerrar las puertas. La dirección tenía miedo de las masas. El nuevo Gobierno creó una comisión de ayuda económica a la institución; pero esta ayuda significaba también con-

trol. Los radicales sentían animadversión por la posición privilegiada de la Opéra y querían supervisar sus gastos.

El 23 de marzo, en una ceremonia presidida por Ledru-Rollin, la Opéra reabrió sus puertas y declaró lealtad a la nueva República, adoptando el nuevo nombre y plantando en el patio un Árbol de la Libertad. La posición del director, Duponchel, a quien se acusaba de mala gestión, era muy débil, y los radicales exigían su despido.[336] Corrían todo tipo de rumores sobre quién podría hacerse cargo de la Opéra, pero Sand creía que ella podía asegurarles el puesto a los Viardot. «Quiero verte reinar, porque sé que solo tú no serías una mala reina —le escribió a Pauline a fines de marzo—. ¿Entiendes por dónde voy? Deja a Louis que lo considere, pero dad una respuesta rápido. La Opéra va a cerrarse y reconstruirse a mayor escala a expensas del Estado; Meyerbeer tiene planes, pero no tomará la iniciativa. Ledru-Rollin está buscando a alguien más.»[337]

El 31 de marzo, Pauline terminó la cantata, «una obra maestra», según Sand, pero una migraña le impidió cantarla, por lo que se encargó de interpretarla el tenor Gustave Roger, acompañado de un coro de cincuenta niñas, todas vestidas de blanco con fajas de la tricolor.[338]

El plan de Sand para que nombrasen a Louis director de la Opéra no dio frutos. Viardot se negó a que se considerara su nombre, aduciendo que si los planes de que Pauline apareciera en la nueva ópera de Meyerbeer seguían adelante, esto supondría un conflicto de intereses. Louis volvía a poner, una vez más, la carrera de Pauline por delante de la suya. Bajo la dirección de Duponchel, la Opéra siguió atravesando dificultades. El director solicitó fondos adicionales, no los consiguió, así que volvió a cerrar las puertas del teatro. Aunque abrió de nuevo durante el mes de mayo, con frecuencia las actuaciones se cancelaban, porque la gente tenía demasiado miedo como para aventurarse en las calles

y el púbico era demasiado escaso. Las Jornadas de Junio obligaron a la Opéra a cerrar de nuevo.

El caos del verano fue un desastre para la cultura. El mercado del arte entró en crisis. La vida de conciertos parisina quedó paralizada. Chopin partió hacia Londres. La aristocracia había huido de la capital y con ella los ingresos que él obtenía de las clases de piano. Una de sus devotas admiradoras, Jane Stirling, lo invitó a Inglaterra con la promesa de que le buscaría actuaciones y alumnos que le pagaran. En Londres contó con la ayuda de Manuel García, hermano de Pauline, que había huido de París, donde, como voluntario de la Guardia Nacional, había quedado horrorizado por la violencia de la que había sido testigo durante las Jornadas de Junio (en un momento había visto a George Sand subida a una barricada, que, al reconocerlo, le había gritado: «N'est-ce-pas que c'est magnifique, n'est-ce-pas que c'est beau!»). [339] Pauline creyó que Manuel iba a detestar Inglaterra, pero se convirtió en su hogar. El elogiado profesor de canto llegó a ser profesor en la Royal Academy of Music.

Pauline también fue a ver a Chopin cuando llegó a Londres para la temporada de verano del Covent Garden. La catastrófica ruptura de la relación entre Chopin y George Sand en 1847 —consecuencia de los malos sentimientos, la ira, el orgullo y los malentendidos acumulados durante varios años— lo había acercado a Pauline. Ella se compadecía de su corazón roto y de su mala salud; la tuberculosis le causaba un terrible padecimiento. Para ayudar al pobre compositor, Pauline cantó en algunos de los conciertos que organizó para él Henry Broadwood, el fabricante de pianos, empezando por un recital que Chopin dio en la mansión de Lord Falmouth en St. James's Square el 7 de julio. En vez de cobrar su tarifa habitual de 15 guineas por concierto, Pauline cantó por 10 guineas.[340]

A su regreso a París, se trasladó a una casa nueva que había comprado en la rue de Douai, en la frondosa zona conocida co-

mo Nueva Atenas del 9.º arrondissement. Los Viardot habían decidido vivir allí para escapar del atestado centro, donde cundía el cólera, y porque su querido amigo Ary Scheffer poseía una villa en la calle vecina. La suya era una «bella casita» de tres pisos con una gran galería que se extendía hasta un jardín bordeado de árboles, en la parte posterior, y un patio, en la parte delantera, donde estaban el establo y las dependencias del servicio. Compraron la casa por 75 000 francos y se gastaron al menos la misma cifra en acondicionar la galería como sala destinada a albergar la colección de arte de Louis. Pauline tenía también su *grand salon*, una espaciosa sala decorada con papel de pared verde claro con motivos florales, en la que albergaba una extensa biblioteca, su piano Pleyel y un órgano que había hecho para ella el famoso fabricante Aristide Cavaillé-Coll, y por el que había pagado 10 000 francos. Ary Scheffer había aportado un retrato de Pauline como santa Cecilia, pintado sobre una tabla ovalada de madera, que Cavaillé-Coll había incorporado al instrumento. En una carta a George Sand, Pauline justificaba sus desmesurados gastos:

> Es una diversión, cosa que necesitamos, no podemos pasarnos la vida ganando dinero solo para tenerlo acumulado. Por mi parte, me estoy gastando rápidamente todo lo que es posible gastarse, pero intentando no hacer tonterías. [Louis] insiste en que debería convertirme en *propriétaire* —cosa que me parece bien pero no es lo mío— y que debería construir un nido. He elegido la rama más frágil y el momento más tormentoso para hacerlo. Hemos contratado a toda clase de trabajadores, salvo albañiles, y nuestro dinero se ha derramado entre sus manos. Le aseguro, mi *ninounne*, que por mucha diversión que pueda obtener del arreglo de esta casita, hasta que esté terminada es solo un sueño: decididamente, *ninounne*, no estoy dotada para la propiedad y el señor Proudhon puede estar contento conmigo. Si alguna vez toda propiedad fuera destruida, yo misma prendería fuego a las cuatro esquinas de mi casa.[341]

Sand respondió en tono sarcástico, asegurándole a Pauline que había hecho «un buen negocio comprando en este momento en que las propiedades se están vendiendo por la mitad de lo que valían ayer, y en el que quienes tienen dinero pueden duplicar su capital. ¡Es triste para quienes se están viendo obligados a vender! Eso es lo que le ocurrió a mi hija. Su casa valía 200 000

francos, pero está a la venta por 100 000. Si tienes más dinero que te sobre, te aconsejaría que la compraras».[342]

La crisis económica de la Opéra siguió agudizándose. En julio, el Gobierno tuvo que rescatarla mediante un «crédito extraordinario», para que hubiera alguna posibilidad de realizar una temporada ese otoño.[343] Todas las esperanzas estaban puestas en el tan esperado estreno de *Le prophète*, la *grand opéra* de Meyerbeer. Así lo señaló Ledru-Rollin, elogiando al autor y a su obra, que, según creía, «atraerá a toda Europa hasta París».[344] La negociación del contrato se prolongó durante varios meses. La Opéra ya no tenía el dinero suficiente como para financiar las espléndidas escenografías y el vestuario que solicitaba Meyerbeer, ni para cubrir los altos honorarios que pedía Viardot por interpretar el papel femenino principal. Pero, al final, se los concedieron. Como explicaba Meyerbeer a Louis en una carta, la Opéra necesitaba la «fama» de *madame* Viardot, y la única forma de obtenerla era ceder a sus demandas.[345] El Gobierno adelantó una subvención adicional que permitió que los contratos se firmaran en octubre, cuando estaba previsto que comenzaran los ensayos.

Antes de llegar a París, Meyerbeer había pasado unos meses viajando en tren por Alemania y Austria para revisar las producciones de sus óperas. Le gustaba componer en los trenes. Así escribió las arias finales de *Le prophète*, y las acabó luego en París, con el estruendoso ruido de fondo de la revolución en las calles. El ritmo de las marchas y de los cantos de la Marsellesa penetraron en la partitura.[346]

El tema de esta ópera no podía estar más de actualidad. Narraba la historia del profeta Juan de Leiden, quien, en 1534, había liderado a los anabaptistas en una revuelta contra el príncipe-obispo de Münster. Los revolucionarios anabaptistas tomaron la

ciudad de Westfalia, establecieron una comunidad teocrática y resistieron durante un año hasta que fueron derrotados por el ejército del príncipe-obispo. Mucho antes del estreno, todo el mundo estaba al tanto de los paralelismos que tenía la historia con la situación revolucionaria que se vivía en Europa. «Meyerbeer ha comenzado a ensayar su *Prophète* —escribió Berlioz al conde Wielhorski—, es muy valiente al arriesgarse a estrenar una obra de tales dimensiones en un momento en que tanto los disturbios como un cambio de Gobierno pueden dar al traste con todo, por grande que sea su elocuencia.»[347] También antes del estreno, se produjeron ya parodias de la peligrosa ópera, incluida una en el Théâtre du Vaudeville cuyo ingenioso título jugaba con la similitud que tienen en francés las palabras «anabaptista» y «asno»; *L'Âne à baptiste, ou, le berceau du socialisme* (El asno bautista o la cuna del socialismo).[348]

Meyerbeer siempre había sido consciente de los peligros políticos que encerraba su ópera. «La prédica de la revuelta que acompaña a la destrucción del poder causará muchos problemas», le había dicho a Scribe cuando leyó el primer borrador del libreto en 1836.[349] Se cuidó mucho de dotar a *Le prophète* de un mensaje revolucionario que pudiera provocar su prohibición.[350] El libreto de Scribe atribuía al levantamiento anabaptista motivaciones de tipo social, pero en la versión final que Meyerbeer utilizó la revuelta popular acaba siendo manipulada por su profeta dogmático, que la lleva al desastre. Jean (Juan de Leiden) queda retratado como un amante celoso al que inspira el afán de venganza, un fanático religioso a quien la adulación de sus ingenuos seguidores lleva al delirio de creerse el Mesías. Es su madre, Fidès, quien le hace ver el error de su comportamiento.[351] Al convertir a Fidès en el ancla moral de esta ópera (posiblemente la primera que tiene a una madre como protagonista femenina), Meyerbeer se aseguró de que la única conclusión que pudiera extraerse es que no hay que confiar en los falsos profetas.

A medida que se acercaba la fecha del estreno, Meyerbeer se iba poniendo cada vez más nervioso por la posible recepción, ya que era su primera ópera en trece años. Se realizaron más de cincuenta ensayos, en la Salle Le Peletier y en el piso de Meyerbeer en la rue Richelieu. Hacía cambios constantes en la partitura, llamaba al jefe de la claque para pedirle su opinión y consultaba a los músicos de la orquesta acerca de los pasajes que le preocupaban. Sobre todo, dependía de los consejos de Pauline. Esta le sugirió una serie de mejoras que él aceptó íntegras.[352] En pocas ocasiones había desempeñado un cantante un papel tan importante en la escritura de una ópera. Según contaba el crítico Henry Chorley, que asistió a los ensayos, la versión final de *Le prophète* le debía casi tanto a Pauline como a Meyerbeer. «Hace de directora, de escenógrafa; es, en una palabra, el alma de la ópera, que le debe al menos la mitad de su éxito», convino el compositor Ignaz Moscheles. Meyerbeer quedó tan satisfecho con el trabajo de su «capitana», como él la llamaba, que puso como condición para que la ópera se representara en otras ciudades que ella cantara el papel de Fidès, y, en su ausencia, como ocurrió en Londres en 1849, la puso a cargo de los ensayos.[353]

También había mucho trabajo que hacer con los efectos técnicos, de los que en gran medida dependía el éxito de la ópera. En el tercer acto se producía un amanecer deslumbrante que se creaba mediante la proyección de luz eléctrica sobre una pantalla desde la parte posterior del escenario. Era la primera vez que se empleaba luz eléctrica en la historia de la ópera. El efecto resultaba tan sorprendente, que a Gautier le pareció que «ya no es algo pintado sino la realidad misma».[354] Además, el Acto III incluía también un «ballet sobre patines», invento desconocido en París en aquel momento que Meyerbeer había visto en una actuación callejera. La patinadora fue contratada de inmediato en la Opéra para enseñar a patinar al coro. A Meyerbeer le gustaba presentar nuevas invenciones en sus óperas, puesto que les daban

un aire de modernidad que resultaba del gusto de su público, en gran parte burgués. Para el Acto VI de *Le prophète* compuso música para una banda que actuaba sobre el escenario. Estaba integrada por veinticuatro instrumentos de metal, entre ellos dieciocho saxhornos, un nuevo instrumento patentado en París en 1845 por Adolphe Saxe, el inventor del saxofón.



El «ballet sobre patines» de *Le prophète* de Meyerbeer: fotografía de modelos de arcilla pintados a mano, década de 1860.

El «ballet sobre patines» de *Le prophète* de Meyerbeer, fotografía estereoscópica de modelos de arcilla pintados a mano, década de 1860. (*Lebrecht / Alamy*)

A medida que se acercaba la noche del estreno, la intensidad de la expectación fue en aumento. El público llevaba años esperando esta ópera. Los periódicos se llenaron de paralelismos políticos —Gautier reportó que los diálogos «podrían estar sacados de los textos de una revista comunista»—. Las entradas de las primeras cuarenta representaciones se agotaron de inmediato. Según recogió *Le messager des théâtres*, las entradas de platea estaban cambiando de manos por 250 francos, las de palco por 1200.

La producción fue para la Opéra como maná caído del cielo, *Le Crédit* lo comparó con «todo el oro de California».[355]

Para la noche del estreno, el 16 de abril de 1849, llegaron dignatarios de toda Europa. El palco real lo ocupó el recién elegido presidente, Luis Napoleón. Asistió una gran delegación de la Asamblea Nacional. Turguénev se encontraba en la platea. También Berlioz. Chopin, de vuelta de Londres y enfermo de tuberculosis, se arrastró desde su lecho de convaleciente hasta la Opéra. Heine no consiguió entrada. Tampoco Delacroix.

La noche fue todo un triunfo para Pauline. Cuando cayó el telón, tras la última y explosiva escena, en la que Jean y Fidès se arrojaban a una gran conflagración de luz eléctrica que inundaba el escenario, se produjo un «prolongado *hosanna* de bravos, aplausos y zapateos», según el *Journal des théâtres*. Viardot tuvo que salir a saludar doce veces. Su actuación, la primera de toda su carrera en la Opéra de París, fue elogiada por Meyerbeer y por los críticos. Ninguno de ellos importaba más que Berlioz, que en *Le journal des débats* dijo de ella que había

> mostrado un talento dramático que nadie en Francia había creído que poseyera en tan alto grado. Todas sus poses, sus gestos, sus expresiones, incluso su traje, están estudiados con profundo arte. En cuanto a la perfección de su canto, la extrema maestría de su vocalización, su seguridad musical… todo ello son cosas ahora conocidas y apreciadas por todo el mundo, incluso en París. *Madame* Viardot es una de las mejores artistas en las que podemos pensar de la historia musical pasada y presente.

De vuelta del teatro aquella noche, Pauline escribió una breve nota a George Sand: «¡Victoria! ¡VICTORIA, mi querida *ninounne*!, ¡y buenas noches!».[356]

La ópera fue un enorme éxito comercial. Cada noche se hicieron 10 000 francos de taquilla, suficiente como para sacar a la Opéra de su crisis económica, hasta que, en julio, una epidemia de cólera obligó a cerrar las puertas del teatro tras solo veinticinco actuaciones. Sin embargo, la producción se recuperó en otoño y se mantuvo otros dos años más con un nivel de ganancias

igual de elevado.[357] Turguénev contó a Chorley por carta, el 6 de noviembre, que Pauline se había puesto «bastante nerviosa» la primera noche del reestreno, debido a los «absurdos rumores» difundidos por sus enemigos «para castigarla por haber participado en un banquete republicano en Londres» —la habían acusado incluso de esconder a socialistas de la policía francesa—; pero «las personas honestas no prestaron atención a la calumnia ni a los insultos dirigidos contra personas que no pueden defenderse de ellos», proseguía el fiel amigo de Pauline, y «la recepción fue excelente».[358]

A los tres años de su estreno en París, *Le prophète* se había representado en cincuenta ciudades de todo el mundo, de Nueva York y Nueva Orleans a Constantinopla y San Petersburgo. Pauline realizó una gira con la ópera que empezó en Londres el 24 de julio de 1849 —Thackeray y Dickens estuvieron presentes la noche del estreno—, y terminó en Viena y Berlín. Desde Courtavenel, Turguénev leía en la prensa las noticias sobre sus progresos. Y le escribía sin cesar. El día del estreno en Londres, Turguénev siguió la actuación mirando el reloj e imaginando la función. «Las once —escribiría esa noche—. Acaba de finalizar el cuarto acto y te están ovacionando; yo también aplaudo. ¡Bravo! ¡Bravo! ¡Bien hecho! Medianoche. Sigo aplaudiendo con todas mis fuerzas y lanzo un ramo de flores a tu retrato. Ha sido todo espléndido, ¿no es así?»[359]

Por los derechos de la partitura, Meyerbeer recibió la suma más elevada que jamás se hubiera pagado a un compositor. Brandus le entregó 19 000 francos por los derechos para Francia; Delafield y Beale, 17 000 francos por los derechos para Inglaterra, y Breitkopf & Härtel, 8000 por los derechos para Alemania; un total de 44 000 francos. Ganó mucho más dinero con la publicación de los arreglos, que aparecieron pronto como partituras para todo instrumento y combinación de instrumentos imaginable; «Para dos y cuatro manos al piano, uno y dos violines, dos

flautas, incluso para ¡flageolet!», contaba Berlioz, burlón, y en todos los niveles de dificultad técnica.[360]

La crítica se mostró ambivalente. A Berlioz, que había desarrollado un interés genuino por la música de Meyerbeer y la había elogiado ya anteriormente, *Le prophète* le suscitó menos interés. Consideraba que tenía buena música, pero que se excedía en su *coloratura* —la ornamentación de la línea vocal— y otros efectos musicales pensados para atraer al gusto vulgar. Los hermanos Escudier afirmaron en su revista *La France musicale* que, si bien la música demostraba una gran maestría, carecía de inspiración melódica. Turguénev también albergó dudas. En *Otechestvennye zapiski*, reconocía la fuerza dramática que poseía esta ópera y opinaba que la escritura orquestal era extraordinaria, pero, en general, la música le parecía ecléctica, la obra de un compositor que ya hubiera dejado atrás su mejor momento. Delacroix detestaba todo lo que había en esa ópera. «Esa obra monstruosa, *Le prophète* —anotó en su diario el 23 de abril—, es la degradación misma del arte.»[361]

Sin embargo, nadie se mostró más crítico que Richard Wagner, quien fuera antiguo protegido de Meyerbeer. Quedó, como contaría más tarde, hasta tal punto «lleno de ira y desesperación» cuando escuchó por primera vez *Le prophète* en la Opéra, en febrero de 1850, que, a pesar de estar sentado en el centro del patio de butacas, se levantó en medio de la representación, molestando a todas las personas que tenía alrededor, y abandonó la sala.[362]

Wagner había llegado a París de joven, en 1839, en busca de fama y fortuna como compositor de ópera en la capital musical de Europa. En aquel momento estaba componiendo *Rienzi*, obra que seguía las convenciones de la *grand opéra* (solo que más larga, de cinco horas), con ballets, efectos escénicos y grandiosos números corales ambientados en la antigua Roma. Wagner quería que *Rienzi* superara «todos los anteriores ejemplos [de *grand opé-*

ra] con suntuosa extravagancia». Buscando quien le prestara ayuda, recurrió a Pauline Viardot, que cantó parte de la música que este había escrito, pero que no se comprometió a interpretarla en público. Aunque el padrinazgo que realmente interesaba a Wagner era el de Meyerbeer. De camino a París desde Londres, había pasado por Boulogne para conocerlo y había interpretado para él algunos fragmentos de *Rienzi*. Meyerbeer admiró la música de Wagner y escribió dos cartas de recomendación para la Opéra de París, que rechazó la obra. Fracasar en el centro parisino era lo normal para un joven compositor, pero Wagner se lo tomó como un desaire a su genio y se volvió en contra de la ciudad, de la que decía que había perdido su alma, entregada al afán comercial y al amor al dinero, comportamientos que él condenaba, en favor de lo que defendía como una forma superior de arte «alemán». Sin embargo, en 1841 mostró su agradecimiento a su padrino, Meyerbeer, cuya carta de apoyo fue suficiente para que se aceptara la producción de *Rienzi* en Dresde.[363]

Los críticos señalaron la deuda creativa de Wagner con Meyerbeer —Hans von Bülow diría en broma que *Rienzi* era la «mejor ópera de Meyerbeer»—. Liszt creía que las partituras de *Rienzi* y *Les huguenots* debían haber estado colocadas una junto a la otra en algún momento, porque, según decía, algunas páginas de la ópera de Meyerbeer se habían incorporado accidentalmente a la de Wagner. Resentido por las acusaciones de plagio y aún dolido por su fracaso en París, Wagner escribió a Schumann en 1843:

> No sé lo que significa «meyerbeerizante», más allá de una astuta inclinación hacia la popularidad superficial […]. Pero si existiera de verdad algo real, algo consistente que pudiera tildarse de «meyerbeerizante» […], entonces debo confesar que sería una maravillosa broma de la naturaleza que yo hubiera sacado algo de esa corriente, cuyo olor me repugna incluso desde la distancia.[364]

Durante los años que pasó en Dresde, de 1842 a 1849, Wagner siguió contando con el apoyo de Meyerbeer, y le escribía cartas obsequiosas, rogándole que consiguiera que le estrenaran

Der fliegende Holländer (*El holandés errante*, 1843) en la Opéra de París. La deferencia que Wagner mostraba hacia Meyerbeer se mantuvo mientras este siguió adelantándole dinero y organizando en su casa banquetes en su honor. «Lloro de emoción cuando pienso en el hombre que lo es *todo* para mí, *todo* —escribió—. Mi cabeza y mi corazón ya no son míos; son de la propiedad de mi amo.» Pero en algún momento, los préstamos se acabaron y la devoción servil de Wagner se tornó en odio hacia su generoso mentor. «Me repugna sin medida —le escribió a Liszt—. Este hombre eternamente amable y agradable me recuerda a ese periodo turbio, por no decir vicioso, de mi vida, en el que pretendía ser mi protector; esos periodos de contactos y de puertas traseras en los que nuestros protectores, que en realidad no nos gustan, nos tratan como si fuéramos tontos».[365] Meyerbeer no tenía idea del odio que Wagner le profesaba.

Wagner vistió su venenoso resentimiento de ideología nacionalista. Unos años antes, en 1837, había escrito en tono adulador a Meyerbeer: «Le veo cumpliendo la misión de los alemanes cuando toma como modelo las virtudes de las escuelas italiana y francesa para hacer universales las creaciones del genio alemán».[366] Pero ahora vinculaba su causa a una vertiente más xenófoba del nacionalismo alemán que mantenía una hostil oposición a tal cosmopolitismo. En el ámbito musical, Schumann ya había expresado este tipo de nacionalismo en sus ataques contra *Les huguenots* de Meyerbeer. Articuló la fuerza ideológica de su crítica planteando un contraste entre las cualidades espirituales de la música seria «alemana», perteneciente al reino superior de las artes, y la frivolidad de la música italiana y francesa, pertenecientes a una mera industria del entretenimiento (Schumann había tildado *Les huguenots* de música «para el circo»). En virtud de esa polaridad, Wagner resolvió enfrentarse a Meyerbeer. Escribió a Hanslick en 1847:

> Si tratara de resumir con precisión qué es lo que me parece tan ofensivo de la [...] actual industria de la ópera, lo agruparía todo bajo el encabezado «Meyerbeer». Veo en la música de Meyerbeer una gran habilidad para lograr efectos superficiales que impiden a su arte alcanzar una noble madurez [...], así como la introspección esencial del arte, y se esfuerza por complacer al oyente de cualquier forma posible.[367]

Esta forma de nacionalismo artístico se vio agudizada por las revoluciones alemanas de 1848-1849. Wagner, que estuvo implicado de forma activa, junto con Bakunin, en la revuelta de Dresde de 1849, concebía la revolución como una liberación nacional del sistema burgués del dinero y, en particular, del dominio judío internacional. Fue a partir de este momento que el antisemitismo se convirtió en un componente de su filosofía musical, tal como expresaba en su artículo «Lo judío en la música», publicado en el *Neue Zeitschrift für Musik* en 1850, poco después de haberse marchado disgustado, en medio de la representación de *Le prophète*.

El artículo de Wagner, publicado con seudónimo —«para evitar que los judíos lleven la cuestión a un nivel puramente personal», tal como explicó a Liszt—, era, en esencia, un ataque personal contra Mendelssohn y Meyerbeer. Wagner aducía que los judíos carecían de carácter nacional. Eran «agriamente extranjeros a cualquier nación europea a la que pertenezcan». Desde esta premisa, lanzaba una diatriba contra el primero, fallecido solo tres años antes, alegando que su música era un pastiche sin verdadero sentimiento ni nacionalidad. La culminación del artículo la componía un ataque velado contra Meyerbeer, que, aunque no se lo nombrara, era claramente el objetivo. Al asociar a los judíos con la regla del dinero y del afán comercial en la cultura, Wagner atribuía el éxito popular de un «famoso compositor de ópera» a su disposición «judía» de complacer los gustos más bajos en busca de la ganancia económica. Dos años después, en su «Opera y Drama», que sí publicó firmado con su propio nombre, Wagner dejó claro cuál era el objeto de sus ataques. Describía a Me-

yerbeer como «un banquero judío al que se le ha ocurrido escribir algo de música», y afirmaba que *Le prophète* era una obra superficial e incoherente que recurría al efectismo para satisfacer al público —«efectos sin causas», como célebremente describió el famoso amanecer del final del tercer acto—.[368]

A Meyerbeer los ataques no le resultaban algo ajeno. La riqueza y el éxito le habían granjeado muchos enemigos, e incluso ya había sido traicionado antes por algunos amigos. En 1847, Heine, después de que Meyerbeer se negara a prestarle dinero, escribió un artículo acusándolo de carecer de talento y de ser un «ególatra colosal» que usaba a sus amigos en beneficio de su propia celebridad. Aquello ya había sido bastante feo, pero que lo atacaran por ser judío era distinto. Hirió a Meyerbeer, quien siempre se había considerado alemán, pero cuya inseguridad estaba arraigada en su carácter judío. El hecho de ser rico y tener éxito siendo judío en Alemania lo hacía vulnerable, aun con el apoyo que recibía de la corte prusiana y las coronas de otros estados alemanes. Sufrió el ataque de Wagner en silencio, no se defendió y solo dio muestras de sus sentimientos en su diario. Enfermó; se quejaba de dolores estomacales, que aparecían habitualmente cuando sufría estrés, y pasaba meses recuperándose en los balnearios. Es difícil saber en qué grado su enfermedad estuvo directamente provocada por la traición de Wagner. Pero, a partir de ella, Meyerbeer cambió. No escribió ninguna otra obra importante hasta muchos años después. Terminó *L'Africaine*, su última gran ópera, justo antes de morir.[369]

Meyerbeer fue un gigante en el mundo de la ópera del siglo XIX. Pero a largo plazo su reputación decayó. Su música se convirtió en el epítome del mal gusto y la vulgaridad, y de la subordinación del arte a los dictados comerciales; en el siglo XX sus obras perdieron su posición en el repertorio operístico. El triunfo del wagnerismo se encargó de ello.

V

Tras una larga lucha contra la tuberculosis, Chopin falleció en París el 18 de octubre de 1849. Cuando murió, estaban con él su hermana Ludwika y la hija de George Sand, pero no la propia Sand. En los últimos días, cuando la enfermedad empeoró, Chopin insistió, sin éxito, en que lo visitaran únicamente sus amigos. Pauline fue a verlo varias veces. Pero, como le escribió a Sand, encontraba siempre una multitud congregada en torno a su lecho de muerte. «Todas las grandes damas parisinas consideraron *de rigueur* acudir a desmayarse a su habitación, que estaba atestada de artistas dibujando bocetos, además de un hombre que hacía daguerrotipos y que quería mover la cama y acercarla a la ventana para que el moribundo quedara iluminado.»[370]

El funeral se celebró en la iglesia de la Madeleine el 30 de octubre. Delante de la iglesia, cuya fachada columnada estaba cubierta de negro para la ocasión, se congregó una gran multitud. Solo se podía acceder con entrada. En torno a cuatro mil personas estaban invitadas. Mirando la plaza, llena de carruajes, y a los invitados reunidos en la puerta de la iglesia, Berlioz concluyó que «todo el París artístico y aristocrático estaba allí». A petición de la familia, Meyerbeer fue uno de los portadores del féretro, junto con Delacroix, el príncipe Adam Czartoryski y Camille Pleyel. Meyerbeer no conocía bien a Chopin, pero este se había contado entre los admiradores de aquel. Turguénev estaba sentado en uno de los bancos delanteros. Había llegado temprano para hacerse con un buen sitio para escuchar a Pauline cantar la parte de contralto en el *Réquiem* de Mozart, tal como Chopin había solicitado que se hiciera en su funeral, junto con la soprano Castellan, el bajo Luigi Lablache y el tenor Alexis Dupont, viejos amigos del pianista. Dado que las mujeres tenían prohibido actuar en la iglesia, fueron necesarios días de súplicas por parte de los amigos más poderosos de Chopin para persuadir al arzobispo de París de que emitiera una dispensa especial y permitiera a Viardot y Castellan cantar, con la condición de que no se las vie-

ra. Ambas interpretaron sus partes desde detrás de un telón negro.[371]

Pauline quiso cobrar por actuar en el funeral de Chopin. Pidió una tarifa de 2000 francos, casi la mitad de lo que costó el funeral entero. Era una exigencia que muchos achacaron a una actitud mercenaria. Pero Pauline, de nuevo, lo consideraba un compromiso profesional, exactamente igual que cualquier otro, y siempre había dicho que un cantante no debía cantar gratis. Según se dijo, se ganó sus honorarios. Turguénev, por su parte, quedó maravillado. «Cantó magníficamente su parte, desplegando esa técnica eclesial, grandiosa y simple a la vez, de la que ella posee el secreto», le escribió a Chorley.

> El servicio fúnebre fue también muy bello y conmovedor; no tanto una ceremonia como una verdadera despedida a un amigo querido. Había muchísimas mujeres en la iglesia, muchas de las cuales lloraban tras sus velos. La orquesta tocó una marcha de Chopin, triste y quejumbrosa; y uno de sus pequeños preludios, con el órgano, podría haber sido más conmovedor si el organista no hubiera exagerado el registro de «voz humana» [...]. Por cierto, su artículo sobre Chopin en el *Athenaeum* me complació sobremanera. Creo que sería difícil ser más comprensivo o más justo; esa es la forma en que hay que hablar sobre los muertos.[372]

3

LA CULTURA EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA

En materia de pintura y escultura, el credo actual de lo sofisticado, sobre todo en Francia, es el siguiente: «Creo en la naturaleza, y solo creo en la naturaleza [...]. Creo que el arte es, y no puede ser otra cosa, la reproducción exacta de la naturaleza [...]. Así, una industria que podría darnos un resultado idéntico a la naturaleza sería el absoluto del arte». Un dios vengativo ha escuchado las oraciones de esta multitud. Daguerre es su mesías.

CHARLES BAUDELAIRE,
«El Salón de 1859»

I

En enero de 1850, se presentó ante Pauline Viardot un hombre llamado Charles Gounod. Llevaba una carta de presentación del director François Seghers, que lo recomendaba como compositor. En realidad, Pauline y Gounod ya se habían conocido, se habían visto nueve años antes en Roma, cuando ella estuvo allí con Louis durante su luna de miel y Gounod era un estudiante de la Villa Medici que acababa de recibir el Prix de Rome. Pauline había cantado un aria del *Der Freischütz* de Weber y él había interpretado la parte de piano, de manera notable y de memoria. Pauline había olvidado aquel encuentro, pero Gounod no. Pensaba en ella como su contacto de entrada al teatro, «el único lugar para hacerse un nombre», tal como él lo expresó. Hasta entonces había estado componiendo para la Iglesia y luchando afanosamente por forjarse una carrera.[373]

En principio, Pauline había aceptado dedicar al visitante media hora de su tiempo. Pero su música la dejó tan impresionada que pasó todo el día en su compañía y terminó prometiéndole

que cantaría el papel principal de cualquier ópera que él escribiera. E incluso, en el momento de la renovación de su contrato con la Opéra de París, puso como condición que se estrenara allí una obra de Gounod en el plazo de un año. Nestor Roqueplan, el director, tenía tal deseo de conservar a su prima donna que accedió a tal capricho.

Pauline estaba deseando encontrar nuevos talentos para la escena. Se había cansado de *Le prophète*. «No he cantado otra cosa que el sempiterno (que no inmortal) *Profeta*», le escribió a George Sand el 16 de febrero. Estaba emocionada con Gounod, cuya música encerraba la promesa de un renacimiento para la ópera francesa. «Estoy muy feliz», seguía en su carta.

> Hemos conocido a un joven compositor que será un gran hombre una vez su música se dé a conocer. Obtuvo el Prix de Rome hace diez años, y desde entonces ha trabajado solo, en su estudio, sin que parezca ser consciente de que cada una de las frases que sale de su pluma es un golpe de genio. En verdad, es un consuelo para el arte tener ante sí un gran futuro musical que admirar, sin necesidad de acabar con tortícolis por estar siempre mirando hacia atrás, hacia el pasado […]. Tendrá una ópera el próximo invierno, si puedo echar una mano, que es probable. Aparte de su genio, es un hombre muy distinguido, de naturaleza elevada, noble y sencillo.[374]

Pauline se quedó prendada de Gounod. Escribió a todos sus amigos para contarles la opinión que le causaba su genio. Iba a ser el Mozart francés. Era encantador, apuesto y vivaz, y conectaba musicalmente con el espíritu de Pauline de un modo en que ni Louis ni Turguénev podrían hacerlo jamás. Sus sentimientos eran correspondidos por el compositor.

Durante los primeros meses de 1850 pasaron horas juntos todos los días, trabajando en las ideas de Gounod para *Sapho*, la ópera basada en el mito griego que él había elegido para Pauline y para la Opéra de París. Gounod se avergonzaba de que una mujer le hubiera ayudado a componer la ópera y minimizó la participación de Pauline.[375] A Turguénev le consumía la envidia. Intentaba ocultarlo compartiendo con Pauline su entusiasmo por el prometedor compositor, y encontró consuelo en las

salidas de caza con el apacible Louis, quien hacía mucho tiempo había aprendido a reprimir los celos ante los admiradores de su mujer. Pero si el marido no estaba celoso, Turguénev sí. Sufría de forma terrible. Según Herzen, empezó a beber abusivamente y a frecuentar burdeles.[376]



Gounod, c. 1850.
Charlet & Jacobin, retrato de Charles Gounod, fotografía, c. 1850. (*Bridgeman Images*)

La angustia se percibe en dos obras que escribió en aquella época. En *Diario de un hombre superfluo*, el protagonista del relato, Chulkaturin, siente celos de un príncipe que gana el corazón de su amada Liza, y lo reta a un duelo. Su obra de teatro *El estudiante* (después llamada *Un mes en el campo*) está aún más cerca de la complicada historia que existía entre Pauline, Louis, Gounod y él mismo. La protagonista de la obra, Natalia Petrovna, es una mujer casada que desprecia a su apasionado admirador Ryabinin (Rakitin en *Un mes en el campo*; más tarde, Turguénev confesaría que Rakitin era él mismo) cuando se enamora del tutor de su hijo, el estudiante Belyaev. En el manuscrito hay una anotación al

margen que sugiere que Turguénev no estaba seguro de cuánto había que culpar a Pauline por su aventura con Gounod. En el momento en que Natalia toma conciencia de su amor por Belyaev, un pasaje con muchas correcciones y reescrituras, Turguénev escribió: «Ni siquiera ella había llegado a sospechar la fuerza de sus sentimientos».[377]

El tormento de Turguénev no cesó cuando Pauline partió hacia Berlín, donde la temporada de ópera arrancaba, en abril, con *Le prophète*. Pocos días después de que ella se fuera de París, murió el hermano de Gounod, dejando a su viuda y a su hijo pequeño a su cuidado y manutención. Cuando este informó a Pauline de la tragedia, ella le dijo que se los llevara a Courtavenel con su madre, donde él podría trabajar en *Sapho* sin ser molestado. Como favor a Pauline, Turguénev los acompañó para brindarles apoyo moral, y pospuso su anterior plan de regresar a Rusia cuando los Viardot marcharan a Alemania. Pauline escribió a Turguénev dándole instrucciones específicas sobre las habitaciones que debían ocupar los Gounod. Lo trataba poco más que como a un sirviente. Turguénev hizo todo lo posible para comportarse como un amigo del compositor, a pesar de los celos que sentía hacia «ese monstruo Gounod», que recibía cartas más extensas de Pauline.[378] Gounod y Turguénev salían a caminar juntos por el bosque. Por las tardes, se sentaban el uno acompañado del otro a la hora en la que debían comenzar las funciones de Pauline en Berlín, siguiendo el probable ritmo de sus arias, aplaudiéndola *en absentia* al final, e incluso arrojando pétalos de lilas blancas al espíritu de la cantante. Turguénev envió algunos de ellos en una carta a Pauline. En una actitud masoquista, también le contaba noticias sobre Gounod.[379]

A principios de mayo, Turguénev no pudo soportarlo más. Escribió a Pauline desesperado, informándola en un lenguaje bastante formal de que debía regresar a Rusia. Dejaría Courtavenel el 10 o el 12 de mayo y, de camino, pasaría por Berlín. ¿Se

marchaba Turguénev a causa de los celos? No lo decía. Pero estaba deprimido, y la sensación de haber perdido a Pauline era el núcleo de tal tristeza. No conocemos la respuesta de Pauline. En una carta a Gounod, expresa su pesar por la marcha de Turguénev, pero no le escribió a él. Turguénev volvió a escribirle, insistiendo en que debía irse, aunque asegurando que le dolía hacerlo, tras lo cual añadía algunas noticias (las actividades de los cazadores furtivos, el cambio de clima, los progresos de Gounod con *Sapho*), y después se detenía para explicarle que no podía continuar escribiéndole con esta «jovialidad artificial», ni esconder su pesar tras una apariencia de normalidad. «Estoy terriblemente triste», confesaba finalmente.[380]

Quizá Turguénev estuviese esperando que Pauline le rogara que se quedara. No era capaz de marcharse mientras existiese esa posibilidad. El 12 de mayo se fue a París, pero dos días después regresó, alegando que un amigo ruso le había contado que el zar había ordenado el arresto de presuntos opositores, por lo que era aconsejable que esperara un poco antes de regresar a San Petersburgo. Turguénev se encontraba «feliz como un niño» de estar de vuelta en Courtavenel, según contó a Pauline en una carta; tanto que la perdonaba por haberle enviado en su ausencia una «cartita pequeñita» en comparación con las «cartas grandes, gordas, largas y densas» que había recibido Gounod. Si ella pudiera encontrarse con él en Courtavenel, podrían decidir juntos cuándo debía regresar él a Rusia. Quizá ella podría persuadirlo de que no se fuera:

> Rusia puede esperar: esa figura vasta y sombría, inmóvil y velada por nubes como la esfinge de Edipo. Me devorará más tarde. Me parece ver su gran mirada inmóvil sobre mí, fijada con un escrutinio sombrío acorde con sus ojos de piedra. No te preocupes, esfinge, volveré a ti, y si no resuelvo tu enigma, puedes devorarme a tu antojo. ¡Déjame en paz un poco más! Volveré a tus estepas.[381]

Turguénev pasó otras cinco semanas más en Courtavenel. Era generoso con Gounod, le animaba con su trabajo en *Sapho* y es-

cribía a Pauline elogiando su música, aunque consideraba demasiado «melancólica» y «elevada» como para que llegara a tener popularidad comercial.[382]

Pauline y Louis regresaron a Courtavenel en junio antes de volver a partir hacia Londres, donde ella tenía que cantar en el Covent Garden y en otra serie de conciertos. Pero ella no hizo ningún esfuerzo para convencer a Turguénev de que no se marchara a Rusia. Su presencia allí se había convertido en un asunto de urgencia. En Rusia corría el rumor de que, a causa de sus contactos con los círculos republicanos franceses, Turguénev sería pronto incluido en una lista de exiliados permanentes, y esto implicaba que sus obras no podrían publicarse en su tierra natal. No podía correr ese riesgo, porque dependía de los pequeños ingresos que le reportaban sus publicaciones en Rusia.[383]

Fue el dinero, al final, el factor que más pesó en la decisión de Turguénev de regresar a su país natal. Privado por su madre de su asignación desde 1848, apenas conseguía ganarse la vida escribiendo. Hasta el éxito de sus Relatos de un cazador, en 1852, la revista Sovremennik le pagaba solo 50 rublos de papel (unos 70 francos) por hoja de imprenta.[14] A menudo se veía abocado a pedir dinero prestado a sus amigos o a escribir largas cartas a sus editores rusos pidiéndoles anticipos por obras de teatro y relatos que prometía enviarles. Necesitaba desesperadamente regresar a Rusia, no solo para asegurar su futuro como escritor, sino también para reconciliarse con su madre y que ella volviera a pagarle su asignación, sin la cual, solo como escritor, no podría sobrevivir. Esperaba alcanzar con ella un acuerdo que le permitiera seguir viviendo en el extranjero.

El 15 de junio, Turguénev viajó con los Viardot a París y los despidió en la Gare du Nord, donde ellos siguieron en tren hacia Londres. Aunque no les había anunciado sus planes, había ido a París con las maletas y con su perro de caza favorito, por lo que Pauline sospechaba de sus intenciones, de manera que la despedi-

da fue emotiva. Cuatro días después, él le escribió diciéndole que se marchaba a Rusia. Ella le respondió expresando su pesar y esperando que volviera, pero no le pedía que cambiara de opinión. Turguénev escribió también a Gounod. Al día siguiente recibió una larga respuesta —la carta de un vencedor al vencido —, en la que el compositor expresaba la esperanza de que permanecieran unidos por sus «excelentes amistades, a quien ambos amamos profundamente», y le pedía «en nombre de ella» que le mantuviera al tanto por medio de Pauline de cualquier cambio importante en su vida. En una postdata le escribió también: «Su factura de lavandería asciende a 8 francos y 55 céntimos».[384]

La noche antes de la partida, Turguénev volvió a escribir a los Viardot. A Pauline le confesó que volver a Rusia era como marcharse al desierto. Ella debía prometer que lo recordaría y que le escribiría para contarle hasta el detalle más trivial de su vida. Cuando se sentara junto a los álamos en el patio del castillo debía pensar en él e imaginarlo en Spasskoe, con sus viejos tilos, mirando hacia Courtavenel. Adjuntaba también una nota aparte para Louis, que había consolado a Turguénev pronosticando que, una vez regresara a Rusia e hiciera las paces con su madre, su conciencia quedaría limpia:

> No quiero irme de Francia, mi buen y querido amigo, sin expresar mi afecto y estima por usted, ni sin decir lo mucho que me apena que debamos separarnos. Me llevo de usted el recuerdo más amable; he llegado a apreciar la excelencia y nobleza de su carácter, y debe creerme cuando digo que nunca me sentiré verdaderamente feliz hasta que pueda volver a pisar las amadas llanuras del Brie de nuevo, arma en mano y a su lado. Acepto su profecía y trataré de creer en ella. La patria de uno tiene sus derechos; pero ¿acaso la verdadera patria no es ese lugar donde uno ha encontrado el mayor afecto, donde el corazón y el espíritu se sienten más a gusto? No hay ningún lugar en la tierra que ame tanto como Courtavenel.[385]

El 29 de junio, Turguénev partió en un barco de vapor desde Stettin hacia San Petersburgo, y después viajó en coche de caballos hasta Moscú, siguiendo el trazado del primer ferrocarril importante de Rusia, que en aquel momento se estaba construyen-

do mediante vastos ejércitos de siervos. Finalmente, llegó a la finca de su madre en Spasskoe el 5 de julio.

Encontró a su hermano recién casado con una alemana, Anna Shvarts, que su madre había contratado como acompañante. La tiránica Varvara Petrovna se había negado a dar su consentimiento al matrimonio, pero como no daba a su hijo el dinero suficiente para vivir, él se había casado con Anna sin su consentimiento y ahora vivía con ella de forma independiente. Su madre no permitiría que apareciera ante su vista.

Turguénev también encontró allí a una hija, una niña de ocho años nacida de una de las empleadas domésticas de su madre, una costurera llamada Avdotia, a quien había olvidado por completo mientras estaba en el extranjero. «Yo era joven —explicaba en una carta a Pauline—. Me aburría en el campo y empecé a interesarme por una bonita costurera que trabajaba para mi madre. Le susurré algunas palabras al oído; vino a mi habitación, le di dinero y poco después me marché».[386]

Al poco de regresar a Spasskoe, había observado cómo un cochero obligaba a la niña a cargar un pesado cubo de agua. Turguénev protestó ante su madre, que estaba atendiendo a unas visitas. Entonces, Varvara Petrovna pidió que llevaran a la niña, Pelegaya, al salón y preguntó a sus invitados a quién se parecía. «Bueno, pues es tu hija», le dijo a él.

Cuando empezó a notársele el embarazo, habían enviado a Avdotia a Moscú, donde trabajó en la mansión que Varvara Petrovna alquilaba en la calle Ostozhenka, y donde, después, se casó con un comerciante. A la niña la llevaron de vuelta a Spasskoe, donde la criaron los siervos domésticos. Turguénev estaba horrorizado. Se sentía avergonzado. Durante el siguiente cuarto de siglo, hasta su muerte, pagó una pensión mensual a Avdotia. Turguénev manifestó cierto sentido del deber hacia su inesperada hija, pero no sintió verdadero amor ni afecto. En una carta a

Pauline, habla de enviar a su hija a un convento o llevársela con él a San Petersburgo y buscarle un internado. En ningún caso pensaba en criarla él mismo. Pauline se ofreció a dar un hogar a la niña y educarla con su propia hija, que tenía entonces nueve años. Turguénev aprovechó la oferta sin dudar. Está claro que le hacía feliz que su hija, a quien cambió el nombre por el de Paulinette, le ofreciera la oportunidad de mantener una conexión familiar con Pauline. Turguénev prometió aportar una renta anual de 1200 francos para sufragar los costes de su educación. Enviaron a Paulinette a París con una institutriz. La pobre niña no hablaba una palabra de francés. Lo único que le dijo su padre cuando ella partió de Spasskoe fue que debía «adorar» a Pauline como a «su dios».[387]

Cualquier esperanza que Turguénev albergara de arreglar la relación con su madre se desvaneció rápidamente. Ella se negaba a hacer cualquier tipo de provisión económica para cualquiera de sus hijos que no fuera entregarles pequeñas sumas cuando le venía en gana. «Me he visto obligado a elegir entre perder mi dignidad y mi independencia o la pobreza —escribió Turguénev a Pauline el 1 de agosto—. No me ha llevado mucho hacer mi elección; he abandonado la casa de mi madre y renunciado a mi herencia. Me creerán, ¿no es así, queridos amigos míos?, si les digo que me ha sido imposible hacer otra cosa.» Los dos hermanos se trasladaron junto con Anna a Turguénevo, la pequeña propiedad de su padre a unos doce kilómetros de Spasskoe, donde Turguénev se instaló en el edificio abandonado de una fábrica de papel. Las salidas a cazar eran su consuelo diario. «Pasaré dos meses aquí para arreglar mis asuntos —le escribió a Pauline—, y luego regresaré a Petersburgo para trabajar y vivir allí de mi oficio.»[388]

El 16 de noviembre, Varvara Petrovna murió. Llevaba varios días enferma. Turguénev estaba en Petersburgo y Nikolái le había escrito para avisarle de que volviera, pero el viaje, antes del ferrocarril, duraba entre seis y siete días, y Turguénev llegó de-

masiado tarde. «Mi madre murió sin haber hecho provisión [para sus siervos] de ningún tipo», escribió unos días después a Pauline:

> Ha dejado a una multitud de personas que dependían de ella para no quedarse en la calle, por así decirlo. Tendremos que hacer lo que ella debía haber hecho. Sus últimos días fueron realmente tristes, que Dios nos libre de tener una muerte similar. Su único deseo era ensordecerse. La víspera de su muerte, incluso cuando ya había comenzado la agonía de los estertores de la muerte, había en la habitación de al lado, por orden suya, una orquesta tocando polkas. **[389]**

La muerte de su madre dejó a Turguénev muchas tierras, pero también muchas deudas y obligaciones con quienes habían dependido de ella. Muchos aprovechados se dejaron caer por Spasskoe en busca de un donativo de parte de Varvara Petrovna: sirvientes favoritos, médicos, vecinos de clase alta arruinados…, arquetipos que llenarían las páginas de las obras de Turguénev. Veleidosa hasta el final, Varvara Petrovna había incluido en su testamento un regalo de 50 000 rublos para una sierva a la que había decidido adoptar, dinero que Turguénev tuvo que sacar de una propiedad que había quedado convertida en una verdadera ruina por causa de la gestión, negligente y ladrona, de los mayordomos que la guardaban. A Turguénev le llevó varios años calcular cuánto dinero debía ganar, y cuánto había perdido, con sus propiedades. Solo en Spasskoe, poseía una mansión con las tierras y los siervos suficientes como para que pudiera esperar obtener de ello un ingreso anual de al menos 6000 rublos de plata, o 24 000 francos. Era, sin duda, suficiente para vivir bien como un caballero ocioso, incluso después de haber pagado la asignación de su hija. El apartamento que alquilaba en San Petersburgo le costaba 450 rublos de plata al año, y cuando se trasladó allí, en 1855, pagó 1000 rublos por un cocinero interno, uno de los mejores de la capital. Pero nunca llegó a obtener los ingresos que Spasskoe debiera haberle dado. Dedicado por entero a la literatura, la administración del patrimonio no le interesaba, y la puso en manos de una serie de gerentes desastrosos, em-

pezando por N. N. Tiútchev, un conocido del mundillo literario, miembro del círculo de Belinski, que le hizo perder miles de rublos. A Tiútchev le siguió su tío, Nikolái Turguénev, oficial de caballería retirado, con el que perdió aún más. Con su ingenua confianza en la gente y su despreocupación por el dinero, Turguénev no llegó a ser consciente del alcance de sus pérdidas hasta muchos años después.[390]

Sapho se estrenó en París en abril de 1851. Fue un éxito de crítica, pero solo se mantuvo en cartel durante seis funciones, básicamente porque Pauline solo pudo cantar las primeras tres noches y, después de eso, el público descendió abruptamente. George Sand, que había planeado viajar a París para verla a principios de mayo, descubrió a la llegada que *Sapho* había sido retirada del cartel.[391]

Gounod creía que *Sapho* carecía de los elementos teatrales que otorgaban a la *grand opéra* su popularidad.[392] Tampoco le ayudó que la pesada pluma del censor —empuñada en interés del popular pero crecientemente autoritario Luis Napoleón—, eliminara algunas escenas dramáticas aduciendo inmoralidad e incitación a la revuelta.[393]

Antes de que tuviera lugar el estreno en París, Pauline había persuadido a Frederick Gye, gerente de Covent Garden, de que incluyera *Sapho* en su contrato para la temporada de 1851. Cantaría el papel principal.[394] Pauline llegó a Londres a principios de junio. Gounod se reunió allí con ella unas semanas más tarde. Hicieron algunas mejoras en la obra, eliminaron escenas que se hacían pesadas e incluyeron un ballet. Tenían grandes esperanzas puestas en Londres, donde iba a estrenarse el 9 de agosto. Parecía que podía ser del gusto de los ingleses, que estaban de un humor festivo, fomentado por la Great Exhibition, que se había inaugu-

rado en Hyde Park el 1 de mayo. Pero la ópera fue un fracaso, y solo se realizaron dos representaciones antes de que la retiraran del cartel. Los críticos de Londres se mostraron mordaces y acusaron a Gye de haber estrenado la «monótona» ópera solo por complacer a Viardot.[395]

Con la enorme cantidad de visitantes que llegaron a Londres para la Great Exhibition, la temporada de conciertos privados fue ese verano particularmente intensa, y Pauline estuvo muy solicitada. Con todo, consiguió visitar varias veces el Crystal Palace, la sala de exposiciones de vidrio y hierro diseñada por Joseph Paxton, donde, tal como contó a su madre en una carta, se quedó impresionada por las «similitudes creativas que existen entre todas las naciones y la pura capacidad de invención de la humanidad».[396]

El concepto de una «exposición universal» data de los jacobinos, quienes en 1798 habían organizado una para celebrar los logros industriales de la República francesa. Desde entonces, se habían celebrado muchas otras; en Berna y Madrid en 1845, en Bruselas y Burdeos en 1847, San Petersburgo en 1848, Lisboa y París en 1849… Pero la Great Exhibition fue la primera de su clase que tuvo un carácter verdaderamente internacional, contando con la participación de más de cuarenta países. Fue la feria mundial primigenia, una «aldea global» acristalada.

La decisión de internacionalizar la exposición la había tomado el príncipe Alberto en 1849, después de visitar la Exposition Publique des Produits de l'Industrie Française en París. Como presidente de la Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce (Real Sociedad para el Fomento de las Artes, las Manufacturas y el Comercio), el príncipe fue el patrocinador de la Gran Exposición de las Obras de la Industria de todas las Naciones (tal como se llamó oficialmente), y Henry Cole, miembro de la Royal Society que había organizado con éxito varias exposiciones de arte industrial, fue su principal fuer-

za organizadora. Concebida en origen como medio para la mejora de los estándares británicos de diseño a través de la comparación con otros países, la exposición fue rápidamente tomada por los ideólogos del libre comercio, que veían en el desarrollo de las transacciones internacionales un mecanismo para promover la paz y el progreso, así como, por supuesto, los intereses británicos como país manufacturero líder en todo el mundo. Los organizadores no insistieron demasiado en el argumento del libre comercio, porque los gobiernos extranjeros aún se mostraban en general contrarios a él. En su lugar, airearon la retórica internacionalista, los viejos ideales de la unidad entre las naciones que se invocaban desde la apertura de los ferrocarriles internacionales en 1843.

«Estamos viviendo un periodo de maravillosa transición, que tiende con rapidez al logro de ese gran fin al que, de hecho, toda la historia apunta; la realización de la unidad de la humanidad», declaró el príncipe Alberto, subrayando que los «logros de la invención moderna» hacían que las «distancias que separaban a las distintas naciones» se fueran «desvaneciendo gradualmente». En el centro de este discurso se encontraban los beneficios del intercambio cultural entre las naciones. «La Exposición está pensada para fomentar e incrementar el libre intercambio de materias primas y productos manufacturados entre todas las naciones de la Tierra», escribió Charles Babbage, el polímata inglés, más conocido por haber inventado una computadora mecánica, y cuyas ideas influyeron en el diseño de la exposición. «Es interés de todos los pueblos que el resto de las naciones avancen en conocimiento, en habilidad industrial, en gusto y en ciencia.»[397]

Para Karl Marx, que vivía exiliado en Londres desde 1849, la exposición era «una prueba notable de la concentración de poder con la que la industria moderna a gran escala está demoliendo las barreras nacionales y difuminando cada vez más las peculiaridades locales de producción, sociedad y carácter nacional de los

pueblos». En otras palabras, un símbolo de la economía globalizada a que estaba dando lugar el crecimiento de las redes capitalistas y el comercio internacional. Marx también consideró que la exposición era un monumento al consumo, la base de una «cultura de consumo» de masas, como la llamaríamos hoy, que asigna a los bienes un valor cultural por encima de su valor de uso. En su opinión, el Crystal Palace, con sus decenas de miles de artículos en exposición, desde motores de ferrocarril y calderas, mecanismos eléctricos y máquinas, telescopios y microscopios, pianos baratos, mobiliario de todo tipo, hasta pájaros disecados, paraguas, lápices, objetos de oro y plata, vajillas de porcelana y esculturas, grabados y fotografías, era un escaparate del fetiche de la mercancía. «Con esta exposición —escribieron Marx y Engels—, la burguesía del mundo ha erigido en la Roma moderna su Panteón, donde, con complacido orgullo, exhibe a los dioses que se ha fabricado para sí misma.»[398]

Espectáculo, museo y bazar, la Great Exhibition difuminó las viejas divisiones entre objetos artísticos, máquinas y bienes. La idea de la Royal Society era, tal como lo expresó el príncipe Alberto en 1846, «unir arte elevado y destreza mecánica», y en la exposición se enfatizaba el proceso productivo de las artes industriales o «manufacturas artísticas», como las llamó Cole.[399] La pintura estaba excluida del Crystal Palace,[15] a menos que se considerara que demostraba el empleo de algún nuevo material o técnica, pero en el Fine Arts Court podían verse esculturas, cerámica, mosaicos y esmaltes, todo ello presentado como el precioso trabajo de artesanos expertos.

El relato que este principio de comisariado presentaba, ubicaba al arte como una mercancía de consumo de alto valor. Los objetos artísticos se exhibían como consumibles, junto con obras de oro y plata, relojes y muebles, como en unos grandes almacenes.[16] El vidrio era la clave de toda la exposición. El desarrollo de la placa prensada de vidrio en 1848 permitió la producción de

planchas de mucho mayor tamaño, con las que se dio forma al edificio del Crystal Palace, así como a los escaparates de los grandes almacenes y a las grandes galerías de hierro y vidrio de los *passages couverts* de París.[400]

Gran parte de las obras de arte que se exhibían en la Great Exhibition estaban hechas a máquina; moldes y copias de estatuillas antiguas, bronces de imitación, impresiones litográficas de cuadros famosos… cuyo destino era venderse en un mercado de masas. Aunque los organizadores determinaron que los objetos en exposición no debían tener etiquetas con el precio, la decisión se tomó solo después de unos «amplios examen e investigación», según Cole. Dicha política tuvo muchos críticos, Babbage entre ellos, quien argumentó que el precio «es el elemento más importante en toda oferta» y que omitirlo era «no menos absurdo que representar una tragedia sin un héroe o pintar un retrato sin nariz». Dado que el principal objetivo de la exposición era el «crecimiento del comercio y el intercambio de mercancías», Babbage sugirió que debía «permitirse la venta en las instalaciones». Es probable que la reina Victoria estuviera de acuerdo. Tras visitar la exposición, registró en su diario «¡un deseo de comprar todo lo que se ve!».[401]

II

Relatos de un cazador, la obra con la que Turguénev se haría un nombre, se publicó en 1852. El libro estaba compuesto por relatos que ya había publicado, principalmente en *Sovremennik*, cuyo editor, Nekrásov, llevaba queriendo compilarlos en un mismo volumen desde 1847; pero fue solo tres años después, una vez que los que ya habían aparecido tuvieron éxito, cuando Turguénev comenzó a preparar el volumen y escribió los últimos relatos para el libro. Las historias de caza y los *sketches* eran entonces un género popular, especialmente si además tenían forma de diario de viaje o de comentario social. Louis Viardot había logrado el éxito con su *Souvenirs de chasse* (1846), que en 1852 estaba a pun-

to de entrar en su quinta edición en la Bibliothèque des Chemins de Fer de Hachette. Turguénev debía de estar esperando algo similar.

Desde el principio tuvo problemas con los censores. Era probable que cualquier obra que pretendiera exponer las condiciones de los siervos fuera a tener problemas en Rusia, único país de Europa que aún no había abolido la servidumbre. Tras la agitación revolucionaria de 1848, los gobiernos de todo el continente recelaban del poder que guardaba la cultura, y el teatro en particular, para despertar sentimientos políticos. El problema estaba especialmente agudizado en el Imperio austriaco, donde la contrarrevolución había dejado como legado en Hungría, en las tierras checas y en el norte de Italia, entre otros lugares, un sentimiento de frustración nacional. En Trieste, la ópera *Stiffelio* (1850) de Verdi, fue masacrada por los censores porque las autoridades austriacas veían en su argumento —un sacerdote perdona a su esposa adúltera— un ataque a la moral católica. *Rigoletto* (1851) pasó por problemas similares antes de que pudiera estrenarse en el Teatro La Fenice de Venecia. Basado en la obra de Victor Hugo *Le Roi s'amuse*, los censores austriacos consideraron inaceptable la representación que la ópera hacía del rey francés como mujeriego e inmoral, aunque, después de largas negociaciones, permitieron una versión atenuada que tenía lugar en el extinto Ducado de Mantua, bajo el poder de la familia Gonzaga.

En ningún otro lugar fueron los censores más activos que en Rusia. Aunque las revoluciones europeas de 1848 no se extendieron hasta allí, sí había en el país pequeños grupos de revolucionarios e intelectuales comprometidos con la democracia, y tanto el zar como sus nerviosos asesores temían que dieran problemas en cualquier momento. Con el objetivo de preservar a Rusia de un posible contagio de las ideas occidentales, el zar estableció en 1848 el Comité Buturlin, para ampliar la capacidad de censura preventiva. Cualquier actividad literaria que pudiera

ser considerada remotamente subversiva llamaba la atención de la policía zarista. Era una forma de represión sin ton ni son. En 1849, el escritor eslavófilo Yury Samarin fue encarcelado a causa de un manuscrito sin publicar en el que criticaba a la nobleza de Riga, donde vivía. El mismo año, los miembros del llamado Círculo de Petrashevski, un grupo de intelectuales entre los que estaba Dostoievski y que se reunía cada semana para debatir ideas políticas, fue sentenciado a muerte por un tribunal ruso. La ofensa del círculo era haber leído la famosa carta prohibida de Belinski a Gógol de 1847, en la que el crítico atacaba el misticismo y abogaba por la reforma. En el último momento, antes de ser ejecutados, los veintiún «conspiradores» recibieron el perdón del zar, sus sentencias fueron conmutadas por varias penas de trabajos forzados en Siberia.

Turguénev ya había tenido algunos inconvenientes con los censores rusos, que entre 1849 y 1851 habían prohibido la publicación de algunos de sus relatos en *Sovremennik*. Pero estos problemas eran insignificantes en comparación con la tormenta que se desató con la publicación de los *Relatos de un cazador* en forma de libro en 1852. Consciente de la censura cada vez más férrea que se estaba imponiendo en San Petersburgo, Turguénev había permitido que su amigo Vasili Botkin le entregara su manuscrito a un censor relativamente liberal de Moscú, el príncipe V. V. Lvov, que había accedido a asesorar al escritor sobre lo que convenía cortar. A partir de estos cambios, Lvov aprobó la publicación del libro en marzo (entre los recortes estaba una dedicatoria a Pauline, cuyo nombre fue reemplazado por asteriscos).[402] El censor debió de creer, sin duda, que no había daño alguno en aprobar unas historias que en su mayoría ya habían sido publicadas antes. Ninguna de ellas contenía una sola frase que pudiera leerse como un ataque abierto contra el sistema zarista o el de servidumbre, pero, tomado en conjunto, todo el libro desprendía una sutil condena de ambos.

El 28 de abril, Turguénev fue arrestado. En apariencia, no era a causa de los *Relatos*, sino de un obituario de Gógol que había publicado en el *Moskovskie Vedomosti* el 25 de marzo. La muerte de aquel escritor, en febrero, había conmocionado profundamente a Turguénev. «Es difícil para ti, como extranjera, apreciar la enorme escala de esta pérdida, tan cruel y tan completa —había escrito a Pauline—. Incluso los críticos más perspicaces de otras naciones, un Mérimée, por ejemplo, vieron en Gógol tan solo un humorista de horma inglesa [...]. Hay que ser ruso para entender lo que hemos perdido. Para nosotros era más que un escritor; nos reveló a los rusos a nosotros mismos.»[403] Como todos los escritores rusos que surgieron a mediados del siglo XIX, Turguénev se consideraba un «seguidor de Gógol». En un influyente artículo de 1845, Belinski había descrito su cuento «El capote» como el texto fundador de una «nueva escuela literaria», definida por el crítico como la «reproducción de la realidad en toda su verdad». El término «realismo» comenzaba apenas a usarse, pero la idea de que el escritor debía mostrar todos los aspectos de la sociedad, incluidas su vulgaridad y su fealdad, como lo había logrado Gógol, según afirmaba Belinski, se convirtió en la base de la tradición realista rusa; tal como lo expresó célebremente Dostoievski, toda la literatura rusa «surgió de debajo del "capote" de Gógol».

No había nada político en el artículo de Turguénev sobre Gógol. Sin embargo, al describirlo como un «gran hombre», escribía con un espíritu de exasperación ante el silencio general de la prensa rusa acerca de su muerte, frustración que expresó en sus cartas a Botkin e Iván Aksakov, el crítico eslavófilo, que fueron interceptadas por la policía política del zar. En la misma línea escribió también a Louis Viardot, que después publicaría un artículo en *Le Siècle*, periódico republicano francés, en el que contaba, a partir de las informaciones de una fuente rusa que no identificaba, que Gógol había sido perseguido por los censores

en Rusia. Un agente de la policía zarista en París leyó el artículo y señaló a la fuente como Turguénev. El informe fue entregado al zar, que ya estaba decidido a castigar a Turguénev por sus *Relatos de un cazador*. Ignorando la recomendación del jefe de policía de poner simplemente bajo vigilancia a Turguénev, Nicolás lo acusó de «abierta insubordinación» y ordenó que se lo enviara a prisión durante un mes, para después cumplir un periodo de arresto domiciliario en su propiedad. La habitación que sirvió como celda de Turguénev guardaba también los archivos policiales de todo un distrito, y tuvo tiempo de estudiar los informes secretos a voluntad. Una noche lo visitó el jefe de policía, que tenía curiosidad por conocer al famoso escritor, quien, después de unas copas de champán, propuso un brindis «¡Por Robespierre!».[404]

Desde su celda, Turguénev escribió a los Viardot para contarles su situación; creía que el artículo de Gógol era solo un pretexto para arrestarlo, porque las autoridades llevaban observándolo «desde hace mucho tiempo», lo que incluiría el tiempo que había pasado con ellos en Francia, en compañía de republicanos revolucionarios.[17] Parece probable que su intención fuera advertir a los Viardot, a quienes, tal como temía, la policía francesa estaba vigilando desde el golpe de Estado del 2 de diciembre de 1851, cuando Luis Napoleón disolvió la Asamblea Nacional —que se había mostrado en contra de la reforma constitucional propugnada por él mismo y que le permitiría presentarse como presidente por un segundo mandato de cuatro años—, y estableció su dictadura. Turguénev estaba sumido en la tristeza y la autocompasión: «Mi salud es buena, pero he envejecido ridículamente, podría enviaros un mechón de mi cabello blanco [...]. Mi vida ha terminado, toda alegría la ha abandonado. Me he comido ya mi ración de pan blanco completa».[405]

Turguénev pensó que su arresto detendría la publicación de los *Relatos*. El ministro de Educación dio a Lvov una «severa re-

primenda» por haber dejado pasar el libro. Pero ya era demasiado tarde para detener la publicación, que apareció en agosto y se agotó rápidamente tanto en Moscú como en San Petersburgo, en gran medida porque el arresto de su autor lo había convertido en una celebridad. Impulsado por el ministro de Educación, el censor jefe del zar revisó el libro publicado, decidió que era dañino y concluyó que, dado que Turguénev era «conocido por ser rico», sus motivos para escribir tenían que haber sido políticos, con intención de demostrar que «los campesinos están oprimidos, que los terratenientes se comportan de manera inmoral y en contra de la ley, que los sacerdotes se doblegan ante los terratenientes, que los funcionarios locales aceptan sobornos, en suma, que los campesinos estarían mejor si fueran libres». Por orden del zar, el libro fue prohibido y Lvov fue despedido de su puesto.[406]

«Estoy releyendo sus *Relatos de un cazador* —escribió Aksakov a Turguénev el 4 de octubre de 1852—, y no puedo imaginar en qué estaba pensando Lvov cuando lo aprobó. El libro es una serie de ataques sutiles, todo un batallón armado contra el orden terrateniente.»[407] Los *Relatos* fueron una sensación. Ningún otro libro hizo tanto por sensibilizar a la sociedad sobre el sufrimiento del campesinado. Por primera vez, no se describía a los campesinos como simples «tipos rústicos» con expresiones y características arquetípicas, como hacía la literatura romántica, sino como seres humanos complejos, individuales, que albergan pensamientos y sentimientos. A través de la simple observación del modo en que la condición de siervos modelaba sus vidas, Turguénev había despertado la indignación moral de sus lectores con mayor eficacia de lo que jamás hubiera podido hacerlo ningún manifiesto político. El impacto de los *Relatos* fue inmenso. Publicado el mismo año que *La cabaña del tío Tom*, la influencia que ejerció en la opinión de los rusos en contra de la servidum-

bre fue de la misma magnitud que la del libro de Harriet Beecher Stowe en el movimiento contra la esclavitud en Estados Unidos. Estaba extendida la creencia de que el zar Alejandro II, que llegaría al trono en 1855, no solo había leído el libro, sino que lo había influido en la decisión que tomó en 1861 de abolir la servidumbre. Turguénev contaría después que el momento en que se había sentido más orgulloso en su vida se produjo poco después del Decreto de Emancipación, cuando dos campesinos se le acercaron en un tren de Orel a Moscú y se postraron en el suelo ante él a la manera rusa para «mostrar su agradecimiento en nombre de todo el pueblo».[408]

Lo que más impactaba a los lectores de los *Relatos de un cazador* era el realismo visual. Las narraciones tenían una gran viveza pictórica y con frecuencia se las comparó con fotografías o daguerrotipos de la vida campesina. El propio Turguénev dijo que sus relatos eran «como exposiciones fotográficas de lo que he visto y oído».[409] En calidad de escritor, era sin duda un realista. Hizo de la «vida real» el tema de su escritura y siempre construyó sus personajes a partir de personas reales. Su objetivo era dejar que los lectores se encontraran directamente con la realidad —que la vieran sobre la página como una transparencia sin intervención o juicio del autor—, empleando una prosa descriptiva, repleta de detalles sensoriales. El narrador de los *Relatos* no desvela nada acerca de sí mismo; actúa como una ventana hacia la vida. Pero Turguénev creía que el arte realista no debería reducirse nunca a una forma de reproducción fotográfica. «El arte no es solo un daguerrotipo», escribió. Tal como él lo veía, sostener un espejo ante la realidad debía ser solo un punto de partida para un novelista, cuya tarea no era copiar sin más, sino seleccionar y dar color a aquello que desee que sea visto y, después, dejar que sea el lector quien forme su propio juicio. La observación de la realidad no debería eclipsar nunca la imaginación del escritor ni la búsqueda de las verdades ocultas, las motivaciones y las ideas

que se encuentran bajo la superficie de las acciones humanas y de la sociedad. Su objetivo era «capturar lo poético de la realidad», tal como contó al pintor Ludwig Pietsch en una carta, y en los *Relatos* consiguió hacerlo, combinando la poesía con una visión fotográfica como pocos otros escritores han conseguido hacer. Tras leer las *Relatos de un cazador* en su traducción al francés, George Sand escribió a Turguénev: «Eres un realista que lo ve todo y un poeta que hace que la belleza se convierta en realidad».[410]

Durante su arresto domiciliario en Spasskoe, Turguénev llevó una vida tranquila. Estando bajo vigilancia constante, ni siquiera podía ir de caza por sus tierras sin que lo siguiera un policía. «Estas son mis ocupaciones diarias», escribió a Pauline en noviembre de 1852:

> Me levanto a las ocho en punto. Desayuno, etc., hasta las nueve en punto. Luego doy un paseo de una hora. Desde las diez de la mañana hasta las dos de la tarde leo, escribo cartas, etc. A las dos como algo o salgo a caminar un poco. Después, trabajo hasta las cuatro y media. Cena a las cinco de la tarde en casa con la familia Tiútchev —vivo en un ala que mira al jardín—.[18] Me quedo con ellos hasta las diez. Jugamos a las cartas o leo en voz alta, etc. Me acuesto a esa hora, leo hasta las once y me duermo de inmediato; cada día es exactamente igual al siguiente. No es muy jovial, como ves, pero no está tan mal como podría creerse.

Lo peor de todo era estar aislado de Europa y de aquellos fragmentos de la cultura europea que llegaban a Moscú y San Petersburgo. Una carta tardaba quince días en llegar de Londres o París a Moscú, y otros cinco o seis hasta llegarle a él a Spasskoe. No estaba acostumbrado a la lentitud de este ritmo de vida y acusaba el aislamiento de manera muy aguda. «Así que estoy realmente atrapado aquí en medio de la estepa», le escribió a Pauline,

> tan lejos de ti como es posible, lejos de cualquier noticia, porque aquí no tenemos diarios, como puedes imaginar. Toma un atlas, busca en el mapa de Ru-

> sia la carretera que va de Moscú a Tula y de Tula a Orel, y si entre estas dos ciudades ves un lugar llamado Chern' (justo antes de llegar a otra ciudad que tiene el nombre de Mtsenk), sabrás que estoy a dos ligas francesas (diez verstas) de esta ciudad.

Echaba de menos la música más que ninguna otra cosa, y rogó a Pauline que le enviara un arreglo de un aria de *Sapho* con «un pequeño acompañamiento de piano» que no le resultara demasiado difícil de tocar.[411]

No era solo la música lo que echaba de menos, sino también a Pauline. El 13 de noviembre, noveno aniversario de su primer encuentro, Turguénev le escribió: «Soy hoy, como lo era hace nueve años y lo seré dentro de nueve años, todo tuyo, en corazón y en alma. Ya lo sabes. ¡Nueve años! Desgraciadamente, pasarán diez antes de que pueda esperar volver a verte». Turguénev temía que fuera demasiado tarde para reavivar su romance. Acababa de cumplir treinta y cuatro, ella tenía treinta y uno. Tras su enamoramiento de Gounod, Pauline intentaba reparar la relación con Louis. Había dado a luz a una segunda hija, Claudie, en mayo de 1852. Turguénev había llevado a vivir a una esposa campesina a su casa de Spasskoe. Pero lo que realmente deseaba era una visita de Pauline.

El embarazo la había obligado a tomarse un descanso de los escenarios parisinos. En la temporada de otoño de 1851 no hizo ninguna aparición. Después, su regreso se pospuso a causa del golpe de Estado de Napoleón en diciembre. Los Viardot eran *personae non gratae* para el régimen imperial. Louis, en particular, cuyos contactos republicanos eran conocidos, estaba bajo vigilancia policial, que lo seguía en su camino a la biblioteca de la Sorbona y cumplimentaba informes sobre con quien se encontraba para almorzar. La sospecha arrojaba también su sombra sobre Pauline. No recibió ninguna invitación de la Opéra de París para la temporada de 1852. Se difundió el rumor de que se había retirado de los escenarios.[412]

Como alternativa, igual que lo había hecho antes, buscó oportunidades en el extranjero. Se había hablado de que podía aparecer en una nueva temporada en San Petersburgo. Se encontraba en el apogeo de su fama internacional, y podía sacar un buen beneficio económico de un viaje a Rusia antes de que su voz comenzara a fallarle. El principal problema eran los contactos radicales de los Viardot. El repertorio italiano que Pauline había propuesto llevar había servido como epicentro del sentimiento revolucionario del Risorgimento en 1848 y, como tal, guardaba un interés especial para los demócratas rusos. El zar era reacio a invitar a Pauline, pero no podía negarse al clamor popular por el regreso de «nuestra Viardot», como habían seguido llamándola los rusos, y el último día de diciembre de 1852 se acordó por fin un contrato con el Teatro Imperial.[413]

Pauline llegó a San Petersburgo en enero de 1853. Interpretó las mismas piezas que había cantado en su juventud; la Rosina de *El barbero de Sevilla*, la Desdémona del *Otelo* de Rossini, la Amina de *La sonnambula*, y cantó también en algunos conciertos privados para la corte. Recibió tantas joyas como regalo que tuvo que vendérselas a un joyero de San Petersburgo y enviar el dinero a su banco de París para evitar el problema (y el potencial riesgo) de llevarlas encima durante el viaje de vuelta a Francia.[414] En marzo se fue a Moscú, donde la ópera estaba cerrada por la Cuaresma, así que dio una serie de recitales. Para deleite de los moscovitas, cantó principalmente canciones rusas —de Glinka, Dargomyzhski y Rubinstein—, e incluso lució un *kokoshnik*, el tradicional tocado moscovita.[415] Pauline siguió interpretando estas canciones en las salas de conciertos europeas. En las décadas intermedias del siglo XIX, hizo más que ninguna otra persona por difundir el conocimiento y el aprecio de la música rusa en Occidente.[416]

Turguénev escribió a Pauline a San Petersburgo y le rogó que visitara Orel durante la gira. Le recomendó la orquesta de sier-

vos de uno de sus vecinos terratenientes para dar un concierto. «Tocan muy bien, tienen un repertorio muy amplio y conocen todos los clásicos», le aseguró. A no ser que fuera acompañada de su marido, no hubiera resultado apropiado que Pauline visitara a Turguénev en Spasskoe; no habrían tardado en extenderse los rumores de que tenían una aventura. Louis no quiso hacer el viaje. Quizá estaba molesto por los chismes sobre Pauline y Gounod. También pensaría, sin duda, que no era prudente que Pauline visitara a uno de los prisioneros del zar, ya que era este quien le estaba pagando. Louis escribió a Turguénev en español, idioma que no creía que entendiera la policía, para decirle que, para ellos, ir a Orel conllevaba demasiados riesgos. Turguénev se avino con elegancia a su decisión, pero se sintió decepcionado y defraudado. «Mi querido amigo —le escribió a Louis con no poco sarcasmo—, lo que le distingue en particular de los demás es su sagacidad y su sentido común. Nos encontraremos solo cuando Dios lo desee, y no antes.»[417]

La situación cambió estando Pauline en Moscú. Llegaron noticias de que Louis había enfermado y se había marchado a Francia. Turguénev estaba fuera de sí por la frustración. Decidió que, si Pauline no lo visitaba, sería él quien fuera a Moscú a verla, y una pequeña relajación que se produjo de las condiciones de su sentencia le hizo pensar que sería posible. El 1 de abril, tras varias intercesiones en su favor, entre ellas una del propio hijo del zar, Turguénev fue liberado oficialmente del arresto domiciliario en Spasskoe y se le permitió vivir en la ciudad de Orel bajo vigilancia policial. Pero viajar hasta Moscú constituiría un delito grave y, si lo atrapaban, se enfrentaría a una condena esta vez entre rejas. Estaba dispuesto a correr el riesgo. Con un pasaporte falso, Turguénev partió el 3 de abril, pasó una semana con algunos amigos en Moscú, visitó a Pauline en el Hotel Dresden, donde se hospedaba, y regresó a Spasskoe el 13 de abril. En su subsiguiente correspondencia con Pauline, Turguénev se refirió a la

cita secreta, que, dijo, había demostrado que «nada es imposible».[418] También la empleó en una escena de su relato «Basta (Fragmento del cuaderno de un artista muerto)», escrito entre 1862 y 1864, en el que el narrador recuerda un encuentro nocturno con su amante en Moscú y le escribe sobre él después de separarse: «Te he dejado, pero aun aquí, en este lejano exilio, estoy lleno de ti, y, como antes, estoy en tu poder, aún siento tu mano sobre mi cabeza inclinada».[419]

III

Relatos de un cazador fue el primer éxito en términos económicos de Turguénev. Nekrásov vendió tres mil ejemplares a un librero de Moscú que a su vez los vendió en unas pocas semanas. La prohibición del zar no impidió que el libro llegara a todo aquel que quisiera leerlo, pues pronto se publicó en francés y en otros idiomas, así como en ediciones pirata en ruso, que se reimprimían en Berlín y lograban entrar en Rusia sin ningún obstáculo. Los cambios tecnológicos y la diversidad ideológica de los gobiernos europeos hacían que la censura tradicional fuera menos efectiva.

El éxito de los *Relatos* consolidó a Turguénev como un escritor de importancia en la escena europea. También significaba que podía aumentar sus honorarios y negociar mejores acuerdos con los editores. Si antes de la publicación de los *Relatos* había ganado 50 rublos por hoja de imprenta, después pudo exigir unos honorarios de 75 rublos, sabiendo que si Nekrásov se negaba a pagárselos, habría otro editor que lo hiciera. El libro no fue suficiente para que Turguénev se hiciera rico, ni para darle seguridad económica, ni siquiera con los ingresos que le rentaba su patrimonio. Seguía viéndose obligado a escribir a los editores para pedirles adelantos sobre sus futuras obras. Pero al menos ya era un escritor que podía ganarse la vida con su oficio.[420]

Turguénev fue uno más del número creciente de escritores profesionales que, en Europa, vivían de las ganancias literarias.

Desde hacía mucho tiempo, existían personas cuyo empleo consistía en escribir, humildes gacetilleros y periodistas que se habían ganado la vida con sus textos. Grub Street, en Londres, llevaba llena de ellos desde el siglo XVIII. Pero antes del siglo XIX, pocos escritores de literatura seria sacaban mucho dinero de sus obras. Por *Las tribulaciones del joven Werther* (1774), que fue un éxito de ventas internacional, Goethe recibió de su editor de Leipzig 1000 táleros (240 libras),[19] pero fue una ocasión excepcional. En esa época, la mayoría de los escritores publicados eran nobles que contaban con ingresos propios, beneficiarios de algún mecenas o titulares de alguna sinecura que les permitía dedicarse a escribir. Ni necesitaban que se les pagara por ello ni esperaban que alguien lo hiciera.

Durante las primeras décadas del siglo XIX empezó a convertirse en norma que los escritores recibieran un pago de su editor. Se trataba, por lo general, de un pago único a cambio del derecho de imprimir un cierto número de ejemplares de sus libros (generalmente entre 1000 y 2000) durante un periodo de tiempo determinado (no más de uno o dos años). Una vez que el contrato expiraba, el escritor era libre de cambiar de editor. A veces se persuadía a los escritores para que, en vez de cobrar este pago, compartieran un porcentaje de las ganancias del editor, una estrategia arriesgada, dada la proverbial reputación de ladinos que tenían todos los editores: no se podía confiar en que dieran al autor las cifras correctas. Los niveles de remuneración no eran muy altos, como no tarda en descubrir Lucien de Rubempré, el protagonista de *Las ilusiones perdidas* (1837-1843) de Balzac, cuando llega a París con intención de iniciar una carrera como escritor y recibe solo 400 francos por su novela, una saga medieval en el estilo de Walter Scott.

El escocés fue el primer escritor europeo que consiguió hacer fortuna con su pluma —sus romances históricos fueron éxitos de ventas internacionales—, aunque después la perdiera en la

crisis bursátil de 1825-1826. En 1818, sus novelas le reportaban la fantástica suma de 10 000 libras anuales, y en 1819, su mejor año en términos económicos, en el que publicó tres novelas, entre ellas *Ivanhoe* y *La novia de Lammermoor*, ingresó 19 000 libras.

Pocos escritores se acercaban siquiera a los ingresos de *sir* Walter Scott. Balzac era uno de ellos, pero sus primeros diez años en el negocio de la escritura no le resultaron muy lucrativos. Por su primera novela, *L'Héritière de Birague*, coescrita con Auguste Lepoitevin y publicada en 1821 bajo dos seudónimos (Balzac era lord R'Hoone, anagrama de su nombre, Honoré), le pagaron solo 400 francos, la misma cifra que recibe su pobre héroe, Lucien. Los dos amigos vendieron su siguiente novela, *Jean-Louis, ou la fille trouvée* (1822) por 1300 francos, que también se repartieron. Por la primera novela que se publicó solo con el nombre de R'Hoone, *Clothilde de Lusignan* (1822), le pagaron 2000 francos, en reconocimiento al éxito de aquel seudónimo. Pero por *Les Chouans* (1829), la primera que publicó con su nombre real, ganó solo la mitad de esa suma, insuficiente para pagar sus ingentes deudas (que ascendían a unos 90 000 francos), tras los sucesivos fracasos de sus diversos negocios —una editorial, una imprenta y una fundición tipográfica—, entre 1825 y 1828. Según sus propios cálculos, por su trabajo en *Les Chouans* Balzac había ingresado solo diez francos al día, lo mismo que podía ganar cualquier artesano experto (Balzac hablaba de sí mismo como un «obrero pobre de las letras»). Tuvo que pasar toda su vida escribiendo novelas día y noche para pagar a sus acreedores (su voluminosa correspondencia se ocupa en enorme medida de sus asuntos comerciales). Las producía a un ritmo vertiginoso, y al final llegó a ganar unos buenos honorarios por sus escritos (en 1835, el año de la novela que marcó su éxito, *Le Père Goriot*, ingresó 67 000 francos), aunque el lujoso estilo de vida que llevaba significaba que nunca saldaría por completo las deudas.[421]

Que Balzac consiguiera vivir de la escritura era una excepción. La mayoría de los escritores tenían que complementar sus ingresos con otros oficios. Periodista, maestro, funcionario público o bibliotecario eran los trabajos habituales que tenían los escritores franceses e ingleses de la primera mitad del siglo. A medida que el mercado del libro creció, los escritores empezaron a presionar para mejorar sus salarios. La estructura del mercado les era favorable; abundaban los editores, pero los buenos escritores escaseaban. En 1832, en Francia, la proporción de editores por escritores de ficción publicados era solo de dos a uno; ese año se publicaron obras de 152 autores a cargo de no menos de 73 editoriales distintas. En estas condiciones, los escritores más vendidos estaban bien posicionados para forzar unos honorarios más altos o cambiarse a otro editor en busca de una mejora de las condiciones. Victor Hugo sabía lo que valía. Negoció duramente con los editores. En 1832, consiguió 6000 francos por la colección de poesía *Feuilles d'automne*, seis veces la suma que le habían pagado por sus *Odes et ballades* en 1828. Balzac era conocido por su forma agresiva de hacer tratos con las editoriales, no dudaba en abandonar a una y marcharse con otra si creía que se había visto perjudicado o que podía obtener un trato mejor. En el apogeo de su fama, en 1844, vendió la publicación por entregas de *Modeste Mignon* a *Le journal des débats* por 9500 francos; unos meses más tarde, vendió una versión revisada y ampliada a la editorial Chlenowski por 11 000 francos, y una tercera variación a Charles Furne, que lo publicó como parte de su edición completa de *La comédie humaine* en 1846. Según un cálculo, antes de 1850 el escritor francés había pasado, de media, por trece editoriales distintas en el curso de su carrera.[422]

El sector de la edición de música y libros sufrió una transformación a partir de la introducción de leyes de protección de los derechos de autor más eficaces a mediados del siglo XIX. Este factor hizo más que ninguna otra cosa por el aumento de las ganan-

cias que los escritores podían obtener de sus obras y por establecer una base más estable en su relación con sus editores. Aquellos y estos tenían un interés mutuo en el desarrollo de los derechos de autor como forma de capital literario cuya explotación ambos compartían.

El mayor peligro para el negocio era la piratería, la reimpresión masiva de ediciones no autorizadas, que fue una boyante industria en las décadas de 1830 y 1840, cuando el desarrollo de nuevas tecnologías de impresión lo convirtieron en un proceso barato y rápido. La publicación de libros pirata era un negocio internacional y, en última instancia, en ausencia de una legislación internacional, incontrolable. Con su amplia y porosa frontera, Francia era un país particularmente vulnerable. En Bélgica, Holanda, Luxemburgo, Suiza y Austria había decenas de editores cuyo negocio consistía en reimprimir libros franceses a bajo coste y enviarlos de regreso a Francia.[423] Los holandeses y los austriacos imprimían ediciones pirata de los libros alemanes para exportarlos a los estados germanos (que también pirateaban los libros de otros estados). La editorial Galignani de París reimprimía los libros ingleses y los enviaba a través del canal de la Mancha para su reventa a precios bajos. Los estadounidenses los pirateaban a escala industrial. Imprimían varias novelas a la vez en forma de periódicos de gran formato conocidos como «mamuts», que se vendían en grandes cantidades a ambos lados del Atlántico.

Bélgica y Estados Unidos fueron los mayores estados pirata, pues podían alimentarse de las dos lenguas literarias mayoritarias. En ambos estados, los editores pirata contaban con la protección del Gobierno, que anteponía los intereses de los impresores locales a los de los escritores y editores extranjeros. En Bélgica, con la llegada del nuevo Gobierno independiente, el número de editores pirata se disparó. Para 1838 había doscientas veintinueve imprentas pirata en Bruselas, y otras doscientas en otras

ciudades belgas. Muchas de ellas contaban con la mejor tecnología y podían imprimir el texto a doble columna, lo que hacía que las ediciones resultaran muy asequibles. Tres de cada cuatro libros impresos en Bélgica eran ediciones pirateadas destinadas a la exportación, la mayoría de ellas se transportaban por la frontera hacia Francia, pero algunas viajaban a ultramar, hasta Estados Unidos, Brasil, México y Cuba. El mercado internacional estaba de tal modo inundado de ediciones baratas pirateadas que los editores de las ediciones autorizadas se veían obligados a bajar los precios para competir con ellos, lo que exigía aumentar las tiradas para mantener las ganancias. Para competir con las ediciones pirata belgas de Dumas, por ejemplo, Michel Lévy publicó sus obras completas en una edición masiva de veinte mil copias y puso a cada volumen un precio de solo 2 francos franceses, en lugar de los habituales 3,5.[424]

Editores y escritores unieron fuerzas en su campaña por el establecimiento de unas leyes de *copyright* más eficaces contra la piratería, e impulsaron una nueva perspectiva sobre la propiedad intelectual. En toda Europa, la defensa del reforzamiento de su protección estaba basada en la idea de que la obra de arte es producto del genio personal del artista, que era el concepto que defendían los románticos. Pero había una diferencia entre la filosofía francesa de los *droits d'auteur*, que los consideraba un derecho natural, inalienable y absoluto, y la forma británica de concebir el *copyright*, en la que los intereses económicos del autor, los editores y los libreros debían estar equilibrados con cuestiones de mayor alcance relacionadas con el libre comercio y el acceso público a las obras creativas. Aunque Reino Unido había aprobado en 1710 la primera verdadera ley de *copyright*, que establecía la protección de la obra de un autor durante catorce años, antes de pasar al dominio público, el argumento que propugnaba una legislación más firme tuvo que superar la percepción general de

que el *copyright* era un «monopolio» que hacía que los libros resultaran demasiado caros para la gente común.

En 1837, Thomas Talfourd, escritor, juez y político, presentó un proyecto de ley de derechos de autor en la Cámara de los Comunes británica, que proponía extender el plazo de protección de los derechos de autor a toda la vida del autor más sesenta años. El gremio de libreros se opuso al proyecto de ley, argumentando que el *copyright* reduciría sus beneficios, y también lo hicieron varios parlamentarios, entre ellos Thomas Babington Macaulay, el historiador, quien argumentó que la ampliación del plazo supondría «un impuesto sobre los lectores con el propósito de dar una recompensa a los escritores». Más de treinta mil personas firmaron peticiones en contra del proyecto de ley, que se tumbó varias veces antes de ser aprobado en última instancia, aunque en una forma muy diluida, en 1842 (los términos del *copyright* se limitaron a la duración de la vida del autor más siete años).[425] Los partidarios del proyecto de ley, Wordsworth y Dickens entre ellos, basaban su defensa no en la idea de que existieran unos derechos naturales del autor, sino en la protección de su propiedad económica, causa que suele contar con el favor de los británicos. La principal preocupación de Dickens era la industria de los editores pirata que vendían reimpresiones baratas de sus obras, muchas de ellas llegadas de Estados Unidos. Su gira por aquel país en 1842 se caracterizó sobre todo por sus condenas a la práctica de la piratería y por su exigencia de unas leyes más estrictas para erradicarla.

En Francia, la campaña por una mayor protección de los derechos de autor estuvo liderada por dos asociaciones, ambas dedicadas a la recaudación de los *royalties* de sus miembros; la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, fundada en 1829, y la Société des Gens de Lettres, creada en 1838 por un comité en el que estaban, entre otros, Victor Hugo, Alexandre Dumas y Louis Viardot, y a la que Balzac se uniría, más adelante, ese mis-

mo año.[426] Este último fue un sonoro activista por la protección de la propiedad intelectual (en una ocasión, rompió el escaparate de una librería en el Palais-Royal cuando vio en él una edición pirateada de una de sus novelas). En 1834 publicó una *Lettre adressée aux écrivains français du XIXe siècle*, en la que defendía el derecho moral que tenían los autores sobre su obra, y exigía que la ley protegiera los productos de la mente igual que lo hacía con la bala de algodón de un comerciante o cualquier otro objeto tangible manufacturado por un trabajador.[427] Los argumentos de Victor Hugo en la defensa del derecho de autor fueron menos combativos, pero más eficaces, por el hecho de que había accedido al cargo de senador. En 1846 pronunció en el senado su discurso de toma de posesión del cargo, en el que pedía que las obras artísticas gozaran de la misma protección que las invenciones que se encontraban bajo la ley de patentes. Cuanta mayor duración tuviera dicha protección, mejor, afirmaba, porque «para los grandes artistas que intentan crear grandes obras, el tiempo es lo más importante, la longevidad, el respeto y la seguridad legal de pensamiento, su propiedad».[428]

En 1854, Napoleón III extendió los derechos de autor a treinta años después de la muerte del autor. Como esto no consiguió satisfacer ni a editores ni a escritores, nombró una comisión para estudiar la posibilidad de ampliarla aún más. Por fin, en 1863, tras muchas deliberaciones, la comisión recomendó que los derechos de los autores se limitaran a cincuenta años, después de lo cual sus obras se convertirían en propiedad pública y sus herederos dejarían de recibir porcentajes por cada ejemplar publicado de la obra. La recomendación de la comisión, basada de forma libre en la noción de Victor Hugo de un *domaine public payant*, se convirtió en la base de una nueva legislación en 1866.

En Alemania, el problema estaba en hacer cumplir los derechos de autor en aquel mosaico de estados independientes. Aunque la Confederación germánica había previsto un sistema legis-

lativo uniforme para los derechos de autor, esta resultó demasiado débil como para conseguir imponer una misma legislación a sus cuarenta y tres miembros; reinos, ducados, principados y repúblicas de ciudades libres. Sajonia y Prusia aprobaron sus propias leyes, en 1831 y 1837, respectivamente, pero ninguna pudo imponer su modelo a la otra, ni a ningún otro estado. La piratería entre ellos era endémica. Ninguno de estos problemas llegaría a resolverse de un modo adecuado hasta la unificación de Alemania, cuando la legislación del Imperio sobre el derecho de autor se tomó del modelo prusiano, que establecía la permanencia de los derechos durante la duración de la vida del autor y otros treinta años después de su muerte para proteger a sus seres dependientes. Tras una campaña de editores y escritores, las leyes prusianas se fortalecieron en 1856 para beneficiar a las familias de los autores fallecidos con anterioridad a la legislación de 1837, lo que supuso que las obras de autores como Schiller (1759-1805) y Goethe (1749-1832) pudieran reportar ingresos a sus herederos y editores hasta 1867, año en el que finalizaba la extensión de la ley. El editor de Schiller (Cotta en Stuttgart) pagó a sus descendientes casi 300 000 florines (unos 800 000 francos) por los derechos para imprimir sus obras, doce veces más que los *royalties* que recibiera el propio Schiller en vida.

Una reforma similar tuvo lugar en Rusia, donde un decreto de 1857 extendió la duración de la protección de los derechos de autor de veinticinco a cincuenta años después de la muerte del autor. La actividad de la viuda de Pushkin fue fundamental para lograr esta extensión. Empleó para ello los contactos con el Gobierno que tenía su segundo marido, el teniente general P. P. Lanskoi, cuyo primo segundo era ministro de Interior. Los derechos de autor sobre la obra de Pushkin tenían que haber expirado en 1862.[429]

En Italia, igual que en Alemania, el problema al que se enfrentaban escritores y editores era el de hacer cumplir sus derechos

en ausencia de unas leyes o agencias nacionales. Hasta la unificación de Italia no hubo una forma eficaz de proteger la propiedad literaria en un Estado italiano cualquiera de los editores pirata de otras partes de la península. «Los milaneses reimprimen los libros de los florentinos; los florentinos, entonces, reimprimen el doble de libros de los milaneses…, porque pueden —escribió el ensayista italiano Niccolò Tommaseo en 1839—. El sector del libro se está convirtiendo en un espacio de cobardes *vendettas* […] libradas con armas de tinta.» En 1840 se aprobó una legislación integral sobre los derechos de autor en todos los estados del norte de Italia que se encontraban bajo control austriaco. Protegía los libros, la música, las obras dramáticas y las traducciones durante la vida del autor y hasta treinta años después de su muerte. Pero el Reino de las Dos Sicilias no formó parte de esta convención y siguió siendo un Estado pirata. La ley de 1840 tampoco protegió las obras que se habían publicado antes de su aprobación.[430]

Un buen ejemplo de los problemas que esto conllevaba es el de *Los novios*, de Alessandro Manzoni, la obra italiana de ficción más leída durante el siglo XIX. Publicado en Milán entre 1825 y 1827, el libro fue reimpreso por multitud de editores, de los cuales ninguno había consultado a Manzoni. Para 1839, había cincuenta y tres ediciones no autorizadas en italiano y catorce en otras lenguas. En 1839, alentado por los debates sobre la ley de 1840, así como por una oferta de 30 000 liras milanesas (34 000 francos) que le hizo un editor de París por una nueva versión ilustrada del libro, Manzoni sacó una edición propia definitiva con ilustraciones de un amigo xilografista milanés, Francesco Gonin, cuyo trabajo supervisó de cerca. Revisó el texto, para reflejar con más solidez el dialecto toscano, que se convertiría en la forma estándar de italiano literario. Manzoni se gastó una fortuna en la edición, 80 000 liras milanesas (92 000 francos), con la esperanza de que el coste que suponían las ilustraciones y el papel de lujo evitara que fuera pirateado. Se imprimieron diez mil

copias que se vendieron muy despacio. Manzoni había subestimado la capacidad de los editores para reimprimir ilustraciones por medio de la litografía. Un editor de Nápoles, Gaetano Nobili, sacó pronto una versión pirata de la nueva edición de Manzoni, con impresiones litográficas de los grabados de Gonin. Vendió muchos ejemplares más que la propia edición de Manzoni. Tras sufrir una enorme pérdida económica, este escribió al ministro del Interior de Nápoles para pedirle que presentara una nueva legislación de derechos de autor ante el rey de las Dos Sicilias, Fernando II, y que lo compensara por el dinero que había perdido. La solicitud no obtuvo respuesta.[431]

El caso Manzoni impulsó a los editores e intelectuales de Milán y Florencia, en particular, a organizarse en una campaña de presión a Nápoles para que adoptara la ley de 1840. Ricordi, que tuvo un sinfín de problemas con la piratería de las obras de Verdi, fue especialmente activo en la petición del establecimiento de nuevas leyes y convenciones entre los estados. Resultado de estos esfuerzos fue una ley de 1846 que fortalecía el marco legislativo para la aplicación de los derechos de autor en los estados signatarios de la ley de 1840. Pero solo después de la unificación parcial de Italia, con la ley nacional de derechos de autor de 1865, se consiguió mantener a raya a Nápoles.[432]

Respaldados por unas leyes más sólidas, los escritores de toda Europa se reafirmaron en la defensa de sus intereses económicos y de los derechos morales sobre su propio trabajo. La extensión de los plazos de vigencia de los derechos de autor alentó a los editores a invertir en contratos de mayor duración con los escritores. Les ofrecían incentivos para asegurar los derechos sobre la obra de un autor no por una edición, como hacían antes, sino durante el plazo de vigencia de los derechos de autor. Y empezaron a ofrecer honorarios y *royalties* más elevados para mantener fichados a los escritores de éxito durante el mayor tiempo posible.

El sistema de *royalties* empezó a aparecer en la década de 1850 y durante las siguientes décadas fue reemplazando de modo gradual por el sistema de pago único. Charpentier fue su más comprometido defensor. Se negaba a realizar pagos por adelantado o a la entrega de la obra, y pagaba a los escritores un porcentaje de las ventas exclusivamente, cifra que por lo habitual era de 55 céntimos por ejemplar vendido. De entrada, a muchos escritores les daba miedo (cabía la posibilidad de que no vendieran lo suficiente como para llegar a ganar tanto como lo habían hecho con el sistema de pago único), pero la habilidad de Charpentier para hacer grandes tiradas y vender barato pronto los convenció de lo contrario.[433]

Como es obvio, los escritores más vendidos eran los que más tenían que ganar con los *royalties*. Los contratos de Victor Hugo con su editor francés, Pierre-Jules Hetzel, durante la década de 1850, le otorgaban en torno al 20 por ciento de los recibos (el doble del porcentaje que suele ser hoy habitual en los contratos de edición). En 1865, Zola recibió un *royalty* del 10 por ciento por su primera novela, *La confesión de Claude*. Pero este nuevo sistema también tenía sus riesgos, y muchos escritores menos comerciales preferían la opción del pago único garantizado. Ambos sistemas coexistieron durante varias décadas, a menudo incluso en el seno de una misma editorial. El contrato original de Baudelaire con Poulet-Malassis y De Broise para *Las flores del mal* le reportó unos *royalties* de 25 céntimos por ejemplar impreso, con independencia de que estos se vendieran o no, de una tirada de mil ejemplares a un precio de 2 francos cada uno; pero para la segunda edición, de mil quinientos ejemplares, recibió un pago único de 300 francos. Hetzel ofrecía ambas opciones a los autores; pago único o *royalties*. También pagaba una combinación de las dos, es decir, una cifra en el momento de publicación del libro y, una vez que cubría gastos, un *royalty*, cuyo porcentaje variaba según las ventas. Por su primer libro, *Cinco semanas en globo*

(1863), Jules Verne recibió 500 francos por la primera impresión de dos mil ejemplares, y después 25 céntimos por ejemplar vendido. Por su siguiente libro, *Las aventuras del capitán Hatteras* (1865), Verne recibió 3000 francos y después el 6 por ciento de los recibos del editor (suma equivalente a 12 céntimos por copia) en las ventas por encima de los diez mil ejemplares.[434]

La peor situación era percibir un pago único por un libro que después llegaba a convertirse en un éxito de ventas. Tal fue la desgracia que tuvo Flaubert con *Madame Bovary*. Tras su publicación por entregas en la *Revue de Paris*, en diciembre de 1856 el autor firmó un contrato de cinco años con Michel Lévy por los derechos del libro. Lévy, editor emergente, le pagó 800 francos, una suma razonable para una primera novela con una tirada de seis mil ejemplares que se vendían a un franco por ejemplar. Pocos días después, Flaubert recibió una citación para personarse ante el juez de instrucción y fue acusado de escribir una novela cuya «obscena» historia de adulterio, se sostenía, era un «ultraje a la moral y la religión públicas», acusación legal que ya se había vertido contra otras obras literarias y revistas desde que en febrero de 1852 se introdujera una ley de censura más restrictiva, destinada a apaciguar a la Iglesia católica, principal defensora ideológica de la dictadura de Luis Napoleón. Juzgados bajo acusación de inmoralidad en enero de 1857, Flaubert y sus editores fueron absueltos. Los gastos legales de Flaubert ascendieron a mucho más de lo que había ganado con la novela. Impulsada por el escándalo del juicio, *Madame Bovary* vendió más de treinta mil ejemplares en los cinco años siguientes. Sintiéndose engañado, Flaubert exigió el pago de 30 000 francos por su siguiente novela, *Salammbô*, en 1862, e insistió incluso en que Lévy la comprara sin leerla. Después de semanas de regateos con el abogado de Flaubert (en aquellos días no existían los agentes literarios), Lévy accedió a pagarle 20 000 francos, la mitad por adelantado y la mitad a la entrega del manuscrito, con la condición de que fir-

mara un nuevo contrato de cesión de derechos más dilatado por *Madame Bovary*. Para salvaguardar el orgullo del autor, le propuso difundir el rumor de que había pagado 30 000 francos por *Salammbô* e ir a la ciudad a publicitarlo para reforzar esa impresión. Flaubert aceptó los términos de Lévy, para consternación de muchos de sus amigos, entre ellos los Goncourt, que le habían oído decir a menudo que «un verdadero hombre de letras debería escribir libros sin pensar en el dinero ni en la publicidad».[435] Para cuando terminó su siguiente novela, *La educación sentimental*, en 1869, la legislación de 1866 había extendido la vigencia de la protección de los derechos de autor a cincuenta años. En consecuencia, quería más dinero de parte de Lévy y le molestó recibir solo 16 000 francos por los dos volúmenes de la novela. Al final, a través de la intervención de su amiga George Sand, una de las autoras más preciadas del editor, Flaubert vio sus honorarios aumentados a 20 000 francos, una victoria menor pero simbólica. «¿Qué se puede esperar? Un judío siempre será un judío. Podía haber sido peor», le dijo Sand a Flaubert en referencia al acuerdo el 1 de mayo de 1870.[436]

Los escritores británicos se estaban haciendo también más asertivos en sus negociaciones con los editores. En 1857, George Eliot vendió su novela de debut, *Adam Bede* (1859), al editor John Blackwood con un contrato de cesión de derechos de cuatro años por 800 libras (20 000 francos), un pago bastante generoso en Reino Unido por una buena primera novela. Resultó todo un éxito de ventas. En reconocimiento de las ganancias inesperadas que había obtenido, Blackwood pagó a Eliot 400 libras como un bono voluntario, y esta le envió una seca nota de agradecimiento cuyo tono molestó al editor de Edimburgo. A la publicación del libro hubo diversas especulaciones sobre quién sería George Eliot. Aparecieron varios impostores que aseguraban ser el autor, entre ellos uno cuyo editor intentó sacar beneficio, con el anuncio de la publicación de una secuela de *Adam Bede*. Eliot

quedó decepcionada por que Blackwood no protegiera su propiedad intelectual refutando estas afirmaciones en la prensa. En las negociaciones con el editor para su siguiente libro, *El molino del Floss* (1860), fue más agresiva. Con el argumento de que ya contaba con un público numeroso, pidió a Blackwood que le dijera cuál era su mejor oferta. Este le ofreció 3000 libras (75 000 francos) por los derechos de la publicación por entregas y del libro. El editor quería que mantuviera el seudónimo porque el interés general que despertaba garantizaba unas mayores ventas. Este tipo de atención era lo último que Eliot quería. Consideraba que Blackwood veía su novela como una forma de especulación, así que aceptó venderle los derechos solo para la primera edición. Habló también con otros editores, incluido Dickens, que quería que ella escribiera algo para su revista *All the Year Round* y le permitía conservar los derechos para venderlo después como libro. Smith and Elder, la adinerada editorial londinense, le ofreció 4500 libras (114 000 francos). Para entonces, sin embargo, Eliot había hecho las paces con Blackwood, que le pagó 2000 libras por el libro sin los derechos de publicación por entregas.[437]

Lo que impulsaba a los escritores a mostrarse más asertivos en la defensa de los derechos de autor no era solo una cuestión de dinero, estaba también el deseo de proteger la integridad de su obra; es decir, su propiedad intelectual, no solo económica. Esto era lo que los franceses llamaban *droit moral*, término surgido en la década de 1840 para definir el derecho del artista a tener el control sobre la forma y el contenido de su obra publicada.[438]

Flaubert, por ejemplo, quedó indignado por los cortes y los cambios en el texto de *Madame Bovary* que le había propuesto la *Revue de Paris* al publicar la novela por entregas en 1856: «No suprimiré ni una coma, ¡nada de nada!». Flaubert era célebre por la cantidad de tiempo que dedicaba a la elaboración de los textos; a menudo, pasaba días enteros con una sola frase. «Cada sílaba tenía su propia importancia, su propio color, su propia música —

diría Zola sobre él—. Naturalmente, después de tanto trabajo, el manuscrito terminado adquiría para él una importancia considerable. No era vanidad, sino respeto por el trabajo que había invertido en él, en el que había puesto también todo su ser.» Flaubert escribía sobre un papel grueso, lo más resistente que pudiera encontrar, para preservar el texto original, con su puntuación íntegra, para la posteridad. Examinaba con minuciosidad las pruebas de imprenta para asegurarse de que a los impresores no se les pasaba ni una palabra. En su opinión, permitir recortes o cambios no deseados era indigno de un artista. Le horrorizaba la actitud de Turguénev, a quien había conocido en febrero de 1863 en una cena en la que el escritor polaco, además de traductor y bibliotecario del Senado francés, Charles Edmond (cuyo verdadero nombre era Franciszek Maurycy Chojecki), había presentado al escritor ruso al círculo de Flaubert. En una carta a Edmond escrita en 1864, Flaubert expresaba su disgusto ante la idea de escribir para un diario o publicación periódica donde la «manía de corregir termina dando a todos los manuscritos que publican la misma falta de originalidad».

> Tomemos, por ejemplo, el estilo de la *Revue des deux mondes*. Turguénev me dijo hace poco que Buloz [el editor] le hizo cortar algo de su última novela. Solo por eso, mi estima por Turguénev se ha reducido. Debería haberle arrojado el manuscrito a la cara, proseguir con un par de bofetadas y un escupitajo de postre […]. Cuando uno envía un manuscrito, si no es un canalla, es porque está satisfecho con él. Uno tiene que haber hecho el mayor esfuerzo posible, poner toda su alma en él. No puede sustituirse una personalidad por otra. Un libro es un organismo complicado. Cualquier amputación, cualquier cambio, lo despoja de su naturaleza.[439]

La idea de la vigencia internacional del *copyright* estaba también ganando terreno, editores y escritores de toda Europa insistían en imponer leyes y tratados que protegieran sus obras de la piratería de los editores extranjeros en un mercado editorial que se estaba internacionalizando a toda velocidad.

La iniciativa en este sentido fue quizá de Bernhard Tauchnitz, editor de Leipzig, que ofreció a los autores británicos (Dickens

entre ellos) una pequeña tarifa plana para que autorizaran las ediciones en inglés de sus obras en Alemania y, más tarde, en Francia. Cuando Tauchnitz empezó, en 1841, no existían acuerdos sobre los derechos de autor entre Reino Unido y Alemania ni Francia. Legalmente, no había nada que le impidiera publicar su Colección de Autores Británicos sin pagarles. Pero Tauchnitz veía este pago voluntario como un paso hacia el desarrollo del derecho de autor internacional, causa en la que creía, y pensaba que merecía la pena pagar para comercializar sus ediciones como versiones «autorizadas» o «*copyright*», aun antes de que existiera la protección del *copyright* para los autores extranjeros en Alemania o Francia. Otros editores siguieron pronto el ejemplo, entre ellos Hetzel, que empezó a pagar a los autores extranjeros por el permiso para imprimir en la cubierta de sus ediciones que estaban «autorizadas» por ellos.[440] Al ganarse su buena voluntad, Tauchnitz se colocaba en una posición ventajosa para publicar a los autores británicos en el continente. Cuando Reino Unido firmó tratados bilaterales de derechos de autor con otros estados europeos (empezando por Prusia y Sajonia en 1846, y Francia en 1851), compró los derechos de muchas de sus obras.

Estas convenciones sentaron los cimientos del derecho de autor internacional. Como era de esperar, los franceses tomaron la delantera. Eran quienes más padecían la piratería internacional. Las principales editoriales de Francia (Hachette, Lévy, Charpentier y Édouard Dentu) mantenían una creciente actividad de exportación a través de sus propias redes de libreros por todo el continente, donde las élites culturales leían en francés. El 28 de marzo de 1852, la Asamblea Nacional emitió un decreto que extendía la protección de los derechos de autor a las obras extranjeras publicadas en el país. El objetivo de esta declaración unilateral era alentar a otros estados a seguir el ejemplo francés y firmar convenios bilaterales. En esa época, Francia firmó varios tratados; con Portugal y Reino Unido en 1851; con Hannover y

Brunswick en 1852; con Toscana y España en 1853; con Bélgica en 1854, un hecho significativo, ya que se trataba del principal Estado pirata del mercado europeo de libros en francés; con los Países Bajos en 1855, y con Sajonia y Luxemburgo en 1856.[441]

Estos tratados alentaron a los editores a iniciar la expansión internacional de sus negocios. A partir de 1852, Lévy, por ejemplo, desarrolló una extensa red de librerías por toda la Europa francófona y firmó acuerdos comerciales con editoriales y libreros alemanes. Para finales de la década, Hachette estaba desarrollando una red similar, con sucursales en Leipzig y Londres. El editor alemán Friedrich Brockhaus tenía tiendas en Londres, París y Viena. Albert Lacroix, joven editor belga que había adquirido los derechos para publicar *Les Misérables* de Victor Hugo en 1862, utilizó parte de las ganancias obtenidas para establecer sucursales de su empresa en Livorno y Leipzig.[442]

Como sistema legislativo internacional, estos tratados bilaterales eran estructuras débiles. Había demasiados estados pirata que quedaban fuera de la red de convenciones bilaterales. La erradicación de la piratería en un país la hacía crecer en otro (el tratado entre Francia y Bélgica supuso un gran impulso para el comercio pirata de libros franceses en Prusia, que no tenía ningún acuerdo bilateral con la primera).[443] El sistema dependía de la voluntad que el Estado pusiera en hacer cumplir los tratados, lo que lo dejaba sujeto a los altibajos de las relaciones internacionales. Había enormes variaciones en los niveles de protección, así como ambigüedades sobre lo que quedaba cubierto por las convenciones. La traducción, por ejemplo, apenas tenía protección; en la mayoría de los tratados se limitaba a unos pocos años, e incluso en algunos (por ejemplo, en el convenio entre Francia y Holanda de 1855) ni siquiera existía. Los derechos de interpretación quedaban sin aclarar, dejando en manos de los tribunales la resolución de los conflictos entre los intérpretes y los teatros.

En octubre de 1856, el Tribunal Civile de la Seine juzgó una demanda presentada por Verdi contra César Ragani y Toribio Calzado, codirectores del Théâtre Italien. El compositor afirmaba que sus producciones de *La Traviata, Rigoletto* e *Il Trovatore* suponían infracciones de los derechos de autor, pues les había retirado la autorización tras expresar su disconformidad con los artistas principales. El abogado de Verdi basaba su alegación en el Código Napoleónico y en el Decreto del 28 de marzo de 1852, argumentando que, si bien la ley no era clara en lo tocante a la protección de los derechos de interpretación, el espíritu de la legislación indicaba que debían protegerse. El abogado del teatro alegaba que los derechos dramáticos habían quedado excluidos de la ley de manera deliberada, porque el Gobierno la había empleado para presionar a otros estados a firmar tratados bilaterales con Francia. Los derechos de Verdi solo podían protegerse mediante un tratado entre Francia y aquellos estados donde la obra en cuestión se hubiera interpretado por primera vez (Véneto en el caso de *Rigoletto* y *La Traviata*, los Estados Pontificios en el caso de *Il Trovatore*). Y en el momento en que el Théâtre Italien estrenó las producciones, tales tratados no existían. El abogado alegaba también que la verdadera razón por la cual Verdi había retirado el permiso no tenía que ver con la calidad de los cantantes, sino con que la Opéra de París le había ofrecido más dinero; estaba empleando las amenazas legales para interrumpir una producción legal por su propio beneficio económico. El tribunal falló en contra de Verdi y le ordenó pagar 1000 francos en concepto de daños al Théâtre Italien.[444]

Debido a lagunas y ambigüedades como esta, editores y artistas promovieron una convención internacional integral. Ricordi y Hachette estuvieron entre los miembros más activos. Ambos tenían inversiones extranjeras que proteger. En 1858, como resultado de esta campaña, el Gobierno belga organizó un Congreso sobre Propiedad Artística y Literaria en Bruselas, irónica sede,

dado que hasta hacía poco la ciudad había sido la capital europea de la piratería literaria. Con la asistencia de cuatrocientos delegados, escritores, editores, abogados, periodistas y funcionarios gubernamentales de una docena de países, el objetivo del congreso era formular una convención multilateral que protegiera la propiedad intelectual de todas las obras creativas, con independencia de las fronteras nacionales existentes entre los estados signatarios. Directamente del congreso, no salió nada. Tito Ricordi, que se había hecho cargo de la compañía de su padre en 1853, sintió una enorme decepción por la falta de acuerdo acerca del principio de defensa de la propiedad intelectual como derecho permanente y hereditario.[445] No obstante, supuso un punto de partida, ya que allí se habían enunciado las ideas básicas sobre la necesidad de proteger la propiedad intelectual a escala internacional, y después habría otros (Amberes, 1861 y 1877; París, 1878; Londres, 1879; Lisboa, 1880; Viena, 1881; Roma, 1882…) que proseguirían con este objetivo. El proceso culminó con la Convención de Berna de 1886, el tratado que fundó el actual sistema internacional de derechos de autor.

IV

Pronto aparecieron traducciones extranjeras de los *Relatos de un cazador* de Turguénev. Primero, en 1852, una versión alemana de algunos de los relatos y dos años después la colección completa en forma de libro. La recepción fue buena y consolidó a Turguénev como una figura importante en la escena literaria alemana. En 1855 apareció allí un segundo volumen de los cuentos, pero la traducción no era de calidad. Turguénev se enojó, aunque no tanto como por la traducción al francés de Ernest Charrière. El libro había sido publicado por Hachette en 1854 sin que apareciera el nombre de Turguénev y con el engañoso título de *Mémoires d'un seigneur russe, ou Tableau de la situation actuelle des nobles et des paysans dans les provinces russes* (Memorias de un terrateniente ruso o panorámica de la situación actual de los nobles y

los campesinos en las provincias rusas), lo que sugería que era una obra de no ficción. La traducción era una mera caricatura del original ruso. Aparte de sus evidentes carencias como traductor, la ausencia de un acuerdo sobre la propiedad intelectual entre Francia y Rusia permitió a Charrière modificar cuanto quisiera el texto de Turguénev. «*Monsieur* Charrière ha hecho de mí el diablo sabe qué», se lamentó Turguénev ante Serguéi Aksákov:

> Se ha inventado páginas enteras, añadiendo algunas cosas y descartado otras hasta un punto increíble. Cuando, por ejemplo, escribo «Yo huí», traduce estas dos palabras de la siguiente manera: «Je m'enfuis d'une course folle, effarée, échevelée comme si j'eusse eu à mes trousses toute une légion de couleuvres, commandées par des sorciers» [«Salí a la carrera descontrolado, asustado y desaliñado, como si tuviera sobre mis talones una legión entera de serpientes comandada por hechiceros»].[446]

Con el deseo de hacer valer su derecho moral, Turguénev escribió al *Journal de St.-Pétersbourg*, periódico que se publicaba en francés, para advertir a los lectores acerca de la traducción de Charrière. Más tarde autorizó una traducción rival de Henri Delaveau, erudito de la literatura rusa, y aprovechó para restaurar los pasajes que había eliminado el censor ruso, aunque para cuando finalmente apareció, en 1857, en Francia ya se había agotado una segunda edición de la traducción de Charrière que, por desgracia, había servido de base para la traducción inglesa publicada en 1855 como *Russian Life in the Interior, or, The Experiences of a Sportsman*. Sin leyes internacionales de *copyright*, no había modo de evitar que se publicara como obra de Turguénev.

El estallido de la guerra de Crimea (1854-1855) creó en Francia y en Reino Unido una enorme demanda de cualquier tipo de literatura que pudiera iluminar las condiciones internas del enemigo ruso, y fue sobre todo por su visión social que los *Relatos de un cazador* contaron con tantos lectores en ambos países.[20] En un artículo publicado en agosto de 1854, «Fotografías de la vida rusa», *Fraser's Magazine* sostuvo que los *Relatos* de Turguénev resultaban tanto más reveladores como documento social «en la medida en que no es un escritor profesado», sino un noble, «no ha

buscado el “efectismo”, en su lugar, ha transferido al papel, con la viveza de un daguerrotipo, las impresiones que le han producido los diversos personajes y escenas que describe». Al final de la guerra, habían aparecido numerosas ediciones extranjeras de los *Relatos*, incluidas la sueca, la húngara y la danesa, la mayoría de ellas traducidas del alemán o del francés, aunque algunas, como las ediciones polaca y checa, se tradujeron del ruso. Cuatro de los relatos habían aparecido en la revista de Dickens *Household Words*, aunque en una mala traducción de la ya mala traducción de Charrière.[447]

Los *Relatos de un cazador* no solo consolidaron a Turguénev como escritor internacional de importancia, también anunciaron la irrupción de la literatura rusa en la escena europea. Turguénev fue el primer escritor ruso ampliamente leído en Europa. Sus relatos, en palabras de Annenkov, «levantaron el borde de un telón tras el cual podía vislumbrarse el misterio de [un] pueblo extraño y el funcionamiento de su conciencia».[448] En las primeras décadas del siglo XIX, los europeos ignoraban casi en su totalidad la literatura rusa. Aunque se habían hecho traducciones de las obras de Pushkin y de Gógol, estas eran torpes e imprecisas, la mayoría de ellas hechas por emigrados rusos y aficionados. Pocas universidades europeas tenían departamentos de lenguas eslavas o de ruso, por lo que existía una escasez de traductores competentes que pudieran transmitir a los lectores europeos la riqueza de la literatura rusa. Esta situación empezó a cambiar a partir de la década de 1840, con la aparición de dos distinguidos rusófilos y traductores del ruso al francés, que era la lengua de partida para las traducciones a otros idiomas europeos. El primero de ellos fue Xavier Marmier, profesor de literatura extranjera en la Universidad de Rennes y conocido escritor de libros de viajes, que visitó Rusia en 1842, conoció a Turguénev y empezó a aprender ruso con su ayuda. En la década de 1850, Marmier realizó una serie de traducciones precisas y legibles de Pushkin, Gógol, Ler-

montov y Turguénev. El segundo fue el escritor Prosper Mérimée, que comenzó a estudiar ruso en 1848, en gran medida para competir con su primo, Henri Mérimée, que el año anterior se había hecho un nombre con un celebrado libro de viajes, *Une année en Russie*, basado en el diario que había llevado durante la época que había pasado allí entre 1839-1840. Al año de empezar a tomar lecciones con *madame* Lagrené (de soltera Varinka Dubenskaya), antigua dama de honor de la corte rusa, Mérimée publicó una exitosa traducción al francés de *La dama de picas* de Pushkin en la *Revue des deux mondes*, seguida de las traducciones de otros cuentos y poemas de Pushkin, que después se tradujeron a otras lenguas (parte de su traducción del poema «Los gitanos» de Pushkin aparece en la *Carmen* de Mérimée, la novela que escribió en 1845 sobre la vida de los gitanos españoles). La versión en inglés de su traducción de *La dama de picas* tuvo varias reimpresiones entre 1850 y 1854. En 1857, año en el que conoció a Turguénev, que a partir de entonces iba a convertirse en su principal colaborador en las traducciones de la literatura rusa, Mérimée había publicado toda una serie de artículos sobre Pushkin, Gógol y el propio Turguénev en la *Revue des deux mondes*.[449]

El papel de Turguénev fue fundamental para que los escritores rusos se hicieran más conocidos en Europa durante las décadas de 1840 y 1850, y en los siguientes treinta años, ampliaría este papel actuando como intermediario cultural entre Rusia y Occidente. Es casi seguro que Turguénev es el autor de un influyente artículo sobre la literatura rusa que apareció sin firmar en el semanario parisino *L'Illustration*, en 1845. La publicación la coordinó Louis Viardot, que en ese momento estaba trabajando con Turguénev en la traducción al francés de algunos relatos de Krylov, Pushkin, Lermontov y Gógol, los cuatro escritores de los que se habla en el artículo. En el semanario, acompañando al artículo, se anunciaba la inminente publicación de dichas traducciones. En la compilación de estos cuentos que se publicó en

1845 como *Nouvelles russes*, figura el nombre de Louis Viardot como traductor, aunque él ni hablaba ni leía ruso. En el prefacio, Louis reconocía la ayuda de su amigo Turguénev, «famoso poeta y crítico», que le había proporcionado una traducción básica a partir de la que Louis había elaborado una versión francesa más acabada. A través de sus muchos contactos, los Viardot consiguieron que las *Nouvelles russes* gozaran de una gran atención entre la élite cultural parisina. Delacroix, por ejemplo, consideró que las historias resultaban interesantes por su «extraordinaria sensación de realidad».[450]

París era el centro de una creciente cultura europea de la traducción. Era la ciudad más cosmopolita del continente, hogar de más intelectuales extranjeros que ninguna otra urbe de Europa, por lo que los traductores no escaseaban.[451] Contaba con el mayor número de libreros extranjeros, editores con alcance europeo, traducciones publicadas y revistas literarias con perspectiva internacional. La más importante de ellas era la *Revue des deux mondes*, especializada en artículos sobre literatura extranjera, en la que Viardot solía escribir sobre España, y que a menudo publicaba con el fin de alentar las traducciones al francés.[452]

El francés era la lengua de las élites cosmopolitas de Europa. Dominaba el sector de la traducción. Se traducían más libros del francés que de ninguna otra lengua, aunque para mediados del siglo las traducciones del inglés y del alemán se aproximaban en número rápidamente. El francés era un medio de intercambio entre otros idiomas: es probable que un libro traducido, por ejemplo, del ruso al inglés, tuviera primero una traducción del ruso al francés y después del francés al inglés. Y lo mismo sucedía con obras en inglés, que viajaban a otras lenguas vía francés. Esta situación explica la posición dominante del gremio francés del libro en Europa. Los libros franceses se vendían en todos los

lugares. Incluso en Leipzig, centro del mercado alemán del libro, los libreros mantenían más vínculos comerciales con París que con ninguna otra ciudad de las tierras de habla alemana. Sin embargo, el dominio francés del sector continental del libro empezó a debilitarse a mediados de siglo, pues el alemán cobró importancia como canal de traducción hacia los emergentes mercados de las lenguas eslavas y escandinavas.[453]

Las traducciones constituían una parte cada vez mayor de los libros de ficción que se publicaban a mediados del siglo XIX. A medida que crecía el público lector, lo hacía también la demanda de relatos populares al estilo de *Los papeles del club Pickwick* de Dickens, o *Les Mystères de Paris* de Sue. En la mayoría de los países, la demanda superaba la capacidad de los escritores nacionales para proveer de lectura a este creciente público, así que ese vacío se llenó con escritores extranjeros. Incluso en Francia y en Reino Unido, los primeros productores literarios de Europa, el mercado se abrió a un número creciente de obras traducidas.

Los datos estadísticos que tenemos sobre la producción de libros son problemáticos y desiguales. No existe en ningún país de Europa una base de datos sistemática. Las mejores cifras provienen de Francia, donde el porcentaje de las obras traducidas aumentó sobre la producción total de libros desde un 4 por ciento estimado en 1831 hasta el 12 por ciento en 1859. El mayor crecimiento se produjo en la novela extranjera; el número de títulos en traducción aumentó de menos de diez al año en la década de 1840 a cincuenta al año después de 1854.[454] Las librerías estaban inundadas de traducciones al francés, en particular de los libros de las colecciones de gran tirada de literatura extranjera como la Bibliothèque Anglaise de Gervais Charpentier, la Bibliothèque des Meilleurs Romans Étrangers de Charles Lahure, la Librairie Internationale de Lacroix y la Littérature Étrangère de Hachette, que era parte de su Bibliothèque des Chemins de Fer. Todos los anteriores invirtieron sin reparo en traducciones durante las dé-

cadas de 1850 y 1860. Hachette, por ejemplo, adquirió los derechos de todas las novelas de Dickens para hacer una «traducción autorizada» en 1856; lo que también ayuda a explicar el apoyo del editor a la protección internacional de los derechos de autor.[455]

Reino Unido mostraba una resistencia histórica a leer traducciones, debido a la fortaleza de su propia lengua literaria y a su relativo aislamiento cultural del continente. Las obras extranjeras traducidas al inglés constituían solo un pequeño porcentaje del mercado del libro británico, alrededor del 3 por ciento de la producción total en el siglo XIX. Pero incluso allí, tomadas en términos absolutos, las cifras iban en aumento (de solo quinientas ochenta obras traducidas al año durante el primer cuarto de siglo a más de dos mil seiscientas a mediados de siglo), y muchos de los títulos aparecieron en colecciones de gran tirada como la Routledge Railway Library, que presentó a Balzac a los lectores ingleses. Es más, las cifras registradas de los libros traducidos en Reino Unido no incluían las traducciones pirateadas ni las adaptaciones (plagios) al inglés de obras extranjeras que llenaban muchas páginas de los periódicos baratos, así como las publicaciones periódicas de ficción popular como el *Household Words* de Dickens.[456]

Debido a que contaban con una sólida cultura literaria propia, tanto en Francia como en Reino Unido se publicaron menos traducciones que en los países que tenían un número menor de escritores nacionales y que dependían en mayor medida de la traducción de obras extranjeras. En Austria, por ejemplo, el porcentaje que representaban las traducciones sobre la producción total de libros aumentó de menos del 5 por ciento en 1840 al 33 por ciento en 1854, aumento alentado por la relajación de la censura a partir de 1848.[457] El mercado del libro español dependía en alta medida de las traducciones del francés, que a mediados de siglo representaban casi la mitad de la producción total de

libros del país. La literatura francesa era dominante en España en tal grado que en 1862 Hachette compró Antoine Mezin, la gran editorial española, para facilitar la importación de sus libros desde Francia.[458]

En los Países Bajos, las traducciones tuvieron aún más importancia en el creciente mercado de la ficción literaria. Sin tratados bilaterales que obligaran a los editores a pagar *royalties* a los autores extranjeros,[21] resultaba más seguro y más rentable publicar la traducción de una novela foránea de éxito que costear una obra original en holandés. Los costes de traducción eran inferiores a los honorarios que se pedían por una nueva novela, en especial cuando en todas partes los escritores estaban empezando a hacer valer sus derechos morales y económicos. En un país pequeño como los Países Bajos, donde el público lector estaba deseando mantenerse al tanto de lo que ocurría en la cultura europea, los editores tenían más posibilidades de obtener beneficios de una novela extranjera famosa, cuyo éxito ya se hubiera demostrado, que de una obra holandesa original de popularidad incierta. No es de extrañar que hubiera tan pocos novelistas destacables en la Holanda del siglo XIX: no podían competir con las traducciones de obras extranjeras.[459]

Uno de los resultados de este auge de la traducción fue la creciente uniformidad de temas, formatos, estilos e ideas literarios que se produjo en toda Europa y en el resto del mundo. Los escritores imitaban las novelas extranjeras que habían leído en traducción, en particular del francés y el inglés, las dos literaturas más traducidas; estas obras se convirtieron en un estándar «europeo» para la novela del siglo XIX en las culturas literarias emergentes de la «periferia» del continente, como la española y la húngara, o la de los países escandinavos, cuyas literaturas modernas surgieron a partir de la asimilación de las formas de escritura francesas o inglesas. Como era de esperar, el proceso causó no poca inquietud entre aquellos críticos que asignaban el más alto

valor al carácter nacional de la literatura de un país (esta fue la base de la reacción nacionalista contra el cosmopolitismo literario que se desarrolló en aquellos años). Temían que la imitación de la literatura extranjera socavara el carácter distintivo y la originalidad de la literatura nacional, y que esto llevara en última instancia a la formación de una cultura internacional donde todas las literaturas serían iguales. Tal como lo expresó un crítico profético, René Tallandier, en la *Revue des deux mondes* en 1846: «Pronto, en la literatura europea ya no será posible rastrear las diversas influencias, cualidades poéticas o variedades locales de las naciones particulares. Casi se podría decir que la literatura extranjera ya no existe. Una triste uniformidad está envolviendo el mundo».[460]

En las primeras décadas del siglo XIX, las novelas de *sir* Walter Scott se tradujeron (sobre todo desde el francés) a diecinueve idiomas, y él tuvo imitadores en todas partes. En las décadas de 1840 y 1850, Dickens tuvo un impacto similar en el desarrollo de la novela realista en Europa. Sus obras se publicaron traducidas en Alemania (a partir de 1837); Rusia, Francia, Países Bajos y Dinamarca (1838); Bohemia, Italia y Polonia (1840); Suecia (1842); Bélgica, Hungría y Noruega (1843); Austria y Moldavia (1844); Finlandia (1846); Portugal y España (1847); Grecia (1853); Bulgaria (1859), e incluso Islandia (a partir de 1860). Pocas de estas traducciones partían directamente del original inglés. La mayoría se hicieron desde otros idiomas, con sus dependencias particulares; del francés al español y al italiano; del alemán a las lenguas escandinavas, y del ruso a las lenguas eslavas.[461]

En todas partes la influencia de Dickens fue la misma. En Francia, sus novelas alcanzaron una popularidad inmediata, lo que obligó a numerosos críticos, que en un principio habían considerado que sus temas eran demasiado vulgares y ofensivos como para calificarlos de arte, a cambiar sus consideraciones acerca de lo que era admisible en una novela. El punto de infle-

xión fue un influyente artículo de Hippolyte Taine que se publicó en la *Revue des deux mondes* en 1856, en el que el crítico e historiador elogiaba el deslumbrante realismo visual de la escritura de Dickens en *David Copperfield*:

> Nunca permaneció objeto alguno tan visible y presente en la memoria del lector como los que él describe. La vieja casa, el salón, la cocina, el bote de Peggotty y, sobre todo, el patio de la escuela, son interiores cuyo alivio, energía y precisión no tienen parangón. Dickens demuestra la pasión y la paciencia de los pintores de su país; calcula cada detalle uno por uno, observa los distintos tonos de los viejos troncos de los árboles; ve el barril ruinoso, las losas verdecidas y rotas, las grietas en las paredes húmedas; distingue los olores extraños que emanan de todo ello; señala el tamaño de las manchas de moho, lee los nombres de los alumnos rayados en la puerta y se detiene en la forma de las letras.[462]

En Alemania, una nueva generación de escritores realistas, como Gottfried Keller y Wilhelm Raabe, consideraba a Dickens como modelo del tipo de escritura que ellos propugnaban. Querían alejarse del idealismo romántico de la época de Goethe y, en cuanto nacionalistas alemanes, deseaban implicar a sus lectores en las condiciones reales de la sociedad, especialmente en las de las clases media y baja, para forjar una identidad nacional.[463]

Pero en ninguna otra parte fue tan profunda la influencia de Dickens como en Rusia. «Su nombre goza de gran celebridad —le escribió su traductor, Irinarkh Vvedenski, en 1849—, y desde las orillas del Neva hasta los rincones más remotos de Siberia se le lee con avidez.» Esta información agradó a Dickens hasta el punto de que cada vez que le iban mal las cosas, amenazaba con hacer las maletas y marcharse a Siberia.[464] Todas las obras de Dickens se fueron traduciendo al ruso en del mismo año de su publicación en inglés, y el estilo ágil de Vvedenski les granjeó una gran popularidad. Su impacto literario estaba estrechamente vinculado con el de Gógol, que era seguidor de Dickens, y que, como él, combinaba realismo y melodrama de una forma que serviría de inspiración a escritores rusos posteriores como Dostoievski y Saltykóv-Shchedrín, ambos ávidos lectores de Dickens. Aclamada por Belinski como la primera «novela social» de

Rusia, *Pobre gente* (1846), de Dostoievski, muestra la influencia de las lecturas de los libros de Dickens por parte de su autor, en particular en aquellas escenas en las que Dostoievski evoca la empatía hacia los esfuerzos de los pobres por preservar su dignidad humana, ayudando a aquellos que son aún menos afortunados que ellos. En muchas obras posteriores de este autor, pueden verse préstamos claros de Dickens, en particular en *Humillados y ofendidos* (1861).

Turguénev también era un admirador de Dickens. Lo leyó en inglés, en francés y en ruso, y lo consideraba el más destacado novelista europeo, pero rechazaba cualquier comparación entre su estilo de realismo y el de aquel. No compartía el gusto del escritor inglés por la caricatura, el sentimentalismo ni las anécdotas humorísticas. Pero, al igual que Taine, apreciaba el realismo visual de su prosa, «su poder para presentar a la vista una figura vívida y nítida», tal como diría después Henry James, al escribir sobre la admiración que Turguénev mantenía por Dickens.[465]

En el prefacio a su influyente libro *Le Réalisme* (1857), Champfleury ubica a Turguénev y a Gógol a la misma altura de Dickens, Thackeray, Charlotte Brontë y Auerbach como principales exponentes de la novela realista, cuyos seguidores estaban conquistando el mundo literario: «En el extranjero, sea en Inglaterra, Alemania, Suecia, Holanda, Bélgica, Estados Unidos, Rusia o Suiza, veo por todas partes narradores acusados por la misteriosa corriente de la realidad».[466] Sin duda, es notable cómo los escritores de toda Europa estaban convergiendo hacia un ideal similar por el que entendían que su arte literario debía ser un reflejo verdadero y objetivo de la vida social. La década de 1850 fue la del surgimiento de escritores realistas por todo el continente; Turguénev en Rusia, Auerbach y Fontane en Alemania, Flaubert en Francia o Eliot y Gaskell en Reino Unido.

¿Cómo podría explicarse esta convergencia intelectual? Por toda Europa, los escritores respondían a la nueva realidad social producida por el crecimiento de la industria manufacturera y del ferrocarril, a una nueva concepción de la modernidad que tenía que ver con el aquí y el ahora («lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente» de Baudelaire), a nuevas formas de mirar el mundo como resultado de la invención de la fotografía. Escribían para un mercado creciente de lectores urbanos recién alfabetizados, muchos de ellos artesanos o pertenecientes a las clases trabajadoras, que deseaban leer historias en la que pudieran sentir reflejada su vida cotidiana. La novela era el medio por excelencia por el que los lectores se implicaban en esta realidad contemporánea. La poesía se encontraba atrapada en el pasado romántico, aunque algunos poetas, como Elizabeth Barrett Browning en *Aurora Leigh* (1856), la llamaban a tratar los lugares comunes de la actualidad:

> No, si queda hueco para los poetas en este mundo
> un poco más grande de la cuenta (y creo que lo hay),
> su sola labor es representar la época,
> su época, no la de Carlomagno: esta era viva y palpitante,
> que pelea, engaña, enloquece, calcula, aspira,
> y derrocha más pasión, más heroico calor,
> entre los espejos de sus salones,
> que Roland con sus caballeros de Roncesvalles.[467]

Para Champfleury, la obligación que el artista tenía de atender al presente surgía de la nueva realidad que las revoluciones de 1848 habían puesto de manifiesto. Consideraba que estas suponían una ruptura fundamental en el tiempo; se habían barrido las viejas certezas, los acontecimientos se sucedían con más rapidez y la historia parecía, más que nunca, estar dirigida por contingencias transitorias. Los problemas sociales que los levantamientos populares habían expuesto hacían que, para la cultura, fuera aún más imperativo llegar a la gente común y poner al descubierto las condiciones reales de la sociedad contemporánea. «Solo después de 1848 —escribió el crítico—, se convirtió el realis-

mo en una de las numerosas religiones con un -ismo al final; podía verse todos los días exhibido en carteles publicitarios por las paredes, aclamado en los clubes, adorado por sus seguidores en pequeños templos [galerías].»[468]

El problema no era solo llamar la atención de la sociedad sobre el padecimiento de los trabajadores pobres. Eso ya se había hecho con solvencia, como es el caso de Dickens en *Tiempos difíciles* (1854) o de Gaskell en *Norte y Sur* (1854-1855). Podía lograrse incluso con melodramas como *Les Misérables* o *Les Mystères de Paris*. Para los escritores realistas, el reto estaba en retratar a la gente común sin caer en la sensiblería ni reducirlos a estereotipos. Este era el problema al que se enfrentó Eliot. Consideraba que Dickens había logrado retratar los «rasgos externos de la población de nuestra ciudad» pero no había sabido «darnos su carácter psicológico, su concepción de la vida y sus sentimientos, con la misma veracidad que su lenguaje y sus modales». Esto es lo que ella se proponía lograr con su primera novela, *Adam Bede*. Turguénev tenía la misma opinión acerca de Balzac y de George Sand que Eliot sobre Dickens. En sus *Relatos de un cazador*, intentó plasmar el pensamiento y las emociones de sus personajes campesinos a través, simplemente, de la observación de su comportamiento, sin ninguna intervención suya, para que se los viera como individuos autónomos, cuyas características y motivaciones nacían de su interior.[469]

La forma de abordar la novela realista de Turguénev influyó profundamente sobre los escritores realistas alemanes de la década de 1850 entre ellos Theodor Storm, August Viedert, Paul Heyse y Theodor Fontane, cuyo ensayo de 1853 «Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848», un estudio literario de los cinco años anteriores en Alemania, aboga por una forma de escritura realista en la que se permita a los sujetos generar sus propios significados sin que el narrador o el autor hablen en su nombre.[470] Esta forma impersonal, la ausencia total de la voz del autor

en la observación científica de la realidad cotidiana, fue la base de una revolución en el arte de la novela.

El mercado internacional de las traducciones cimentó esta convergencia intelectual. Todo el mundo leía a todos los demás. Turguénev se vio influenciado por Dickens y Sand; Flaubert por Balzac; Fontane por Turguénev y Eliot, y Eliot por todo un espectro de escritores como Goethe, Balzac, Dickens, Sand y Keller, a quienes leyó durante su larga estancia en Alemania de 1854. También admiraba al historiador social alemán Wilhelm Heinrich von Riehl, cuyo estudio sobre los campesinos, *Land und Leute* (1853), influyó en sus ideas acerca del realismo literario, tal como las articula en «Historia natural de la vida alemana» (1856), la reseña que escribió sobre Von Riehl: «El arte es lo más cercano a la vida, es un modo de amplificar y extender nuestro contacto con nuestros semejantes más allá de los límites de nuestra suerte personal».[471] Así, había expresado a la perfección el credo artístico de Turguénev en los *Relatos*.

V

Durante el primer año de su arresto domiciliario, Turguénev escribió a Pauline con regularidad, solicitándole que le enviara un retrato fotográfico. Las reseñas de su aparición en San Petersburgo contaban que se la veía más joven que siete años antes, cuando había estado por última vez en la capital rusa. Dichos comentarios, le explicaba, «aumentan mi deseo de ver tu daguerrotipo, y aun sabiendo que estará más cerca de ser una caricatura que de la verdadera semejanza, mis ojos podrán, a pesar de todo, discernir las transformaciones en tus rasgos». Pasaron semanas antes de que Pauline respondiera a la primera de sus solicitudes. En la carta que finalmente le envió no había ningún daguerrotipo sino una caricatura que había dibujado ella misma con la leyenda: «¡Para entretener la espera de la fotografía!».[472]

A Turguénev le interesaban las novedades tecnológicas. Este interés lo ayudaba a superar su aislamiento en el exilio. Hizo que

le tomaran una fotografía en Orel y se la envió a sus amistades en Rusia y en el extranjero. El hecho de que una pequeña ciudad de provincias rusa contara con un estudio fotográfico pone de manifiesto hasta qué punto la moda de la fotografía se había extendido por Europa en aquel momento. No había apenas ninguna ciudad europea en la que no fuera posible hacer un retrato barato.

Y las nuevas técnicas de reproducción hicieron que la fotografía fuera asequible. Lo más importante fue el desarrollo del procedimiento del colodión húmedo, en 1851, que permitió hacer toda la cantidad de copias que se deseara a partir de un solo negativo. En términos de calidad y economía, supuso un gran avance sobre el daguerrotipo, un procedimiento complejo y costoso, en el que las imágenes fotográficas se fijaban sobre una placa pulida de cobre argentado que se conservada después tras un cristal. Tres años más tarde, en 1854, el inventor francés André Disdéri desarrolló un ingenioso método para producir retratos fotográficos de forma masiva, para el que empleaba una cámara con cuatro lentes y una parte posterior giratoria que le permitía impresionar múltiples exposiciones de una imagen en una misma placa de vidrio que hacía de negativo. Cortadas después del positivo fotográfico y montadas en una cartulina del tamaño de una tarjeta de visita, estas *cartes de visite* en forma de retrato se hicieron tan populares que Disdéri pudo bajar los precios hasta niveles que las clases medias podían permitirse pagar con facilidad. Mientras que en la década de 1840 un solo retrato fotográfico costaba entre 10 y 50 francos; a finales de la década de 1850 una de estas series de doce de Disdéri costaba solo 20 francos, y en la década de 1860 solo 2 francos. Los estudios fotográficos se multiplicaron. En París, el número aumentó de treinta y nueve a principios de la década de 1850 a más de doscientos a finales de la misma década. Londres experimentó un auge similar. A principios de la década de 1860, en Reino Unido se vendían alrede-

dor de cuatrocientos millones de tarjetas fotográficas cada año.[473]

La reproducción en masa dio pie a la moda de los retratos fotográficos de personajes famosos, grupos familiares y personales. En 1859, Baudelaire, hablando sobre el impacto de la nueva tecnología, lamentó el alimento para la vanidad que suponían: «A partir de ese momento, nuestra aborrecible sociedad se apresuró a contemplar, como Narciso, su trivial imagen sobre una placa metálica. Una suerte de locura, un fanatismo extraordinario se apoderó de estos nuevos adoradores del sol».[474]

Parte del atractivo del retrato fotográfico era que colocaba al yo individual en igualdad de condiciones con los personajes conocidos. Las fotografías de personajes famosos constituían una gran proporción de las *cartes de visites* que vendían los estudios fotográficos, que las usaban como publicidad. En 1861, Disdéri publicó su *Galerie des contemporains*, ciento veinte fotografías de personas famosas montadas en tarjetas con un breve texto biográfico y publicadas en una compilación como un álbum de lujo.[475] Pauline Viardot era la número sesenta y nueve de la galería de Disdéri. Le tomaban fotografías a menudo para estas *cartes* y álbumes comerciales; en ocasiones aparecía como ella misma y otras veces vestida como alguno de sus personajes más famosos.[476] También fue fotografiada por Nadar, seudónimo de Gaspard-Félix Tournachon, que colocó sus impresionantes retratos de personajes famosos —Balzac, Delacroix, Baudelaire, George Sand, Berlioz, entre otros— en las ventanas de su estudio del *boulevard* des Capucines. Por un módico precio, el público también podía hacerse fotografiar por Nadar, y quedar así conectado con tales personalidades.

Las fotografías de nobles famosos, héroes militares, jefes de Estado y políticos también se vendían en gran cantidad. Napoleón III y la reina Victoria no tardaron en reconocer el poder propagandístico que albergaba el nuevo medio. Ellos fueron los

primeros jefes de Estado europeos que posaron en imágenes comerciales. Aparecían retratados no como monarcas coronados, ataviados con túnicas y joyas, sino en imágenes y contextos familiares, con el atuendo universal de la clase media, es decir, trajes y crinolinas, sombreros de copa y tocados. Las fotografías fueron muy populares, en particular las de la reina Victoria y el príncipe Alberto, que vendieron millones de copias y se convirtieron en un imprescindible elemento decorativo de innumerables hogares, lo que ayudó a consolidar la popularidad de la monarquía británica.[477]

En sus inicios, la fotografía se consideraba más un medio de registro que una forma de arte. En la Great Exhibition se la ubicó en la categoría de ciencia y tecnología. Pero esta nueva técnica ejerció una profunda influencia en las artes literarias y visuales.

El estilo de la escritura de los novelistas se hizo más visual, pues cargaron su prosa de imágenes y detalles descriptivos externos, e introdujeron efectos ópticos, como puertas y ventanas abiertas, para contribuir a realzar las imágenes de sus descripciones. El famoso pasaje inaugural de *Casa desolada* (1853), de Dickens, es un buen ejemplo de este realismo fotográfico:[478]

> Niebla por todas partes. Niebla río arriba, donde mana entre verdes islotes y praderas; niebla río abajo, donde ondula viciada entre las hileras de embarcaciones y por la contaminada ciudad, grande y sucia, que se extiende al borde del agua. Niebla entre los marjales de Essex, niebla en los cerros de Kent. Niebla reptando por las chimeneas de los barcos carboneros; niebla densa en los muelles, flotando entre los aparejos de los grandes navíos; niebla que cae sobre las barcazas y botes. Niebla en los ojos y gargantas de los viejos pensionistas de Greenwich, que resuellan junto al hogar de sus guardianes; niebla en la pipa que por la tarde fuma el colérico patrón; niebla que pellizca con crueldad los dedos de los pies y las manos del tembloroso grumete que está en cubierta. La gente vaga por los puentes, asomándose desde las barandas a los cielos desplomados en la niebla, mientras esta los envuelve a todos, como si colgasen de un globo y pendieran de las brumosas nubes.[479]

Flaubert se obsesionó con la idea de dotar a su prosa de una cualidad visual. Afirmó muchas veces que su objetivo era «faire

voir les choses» o «hacer ver las cosas», hacer los objetos reales tangibles para el lector.[480] Por eso se negó con contundencia a que sus libros incluyeran ilustración alguna; hacer que sus lectores vieran algo era trabajo de él. Sembró su prosa de detalles visuales, complementos a las acciones y a los sentimientos que «estaban casi tan vivos como los personajes», en palabras de los Goncourt.[481] Incluso a Emma Bovary la vemos a través de los detalles mínimos de su fisonomía; la blancura de las uñas, las gotas de sudor en la espalda desnuda, la fina línea del pie y todo lo demás. Un buen ejemplo de este estilo hipervisual es el siguiente pasaje de *La educación sentimental*, en el que Frédéric Moreau, protagonista de la novela, se detiene frente al escaparate de Arnoux con la esperanza de vislumbrar a *madame* Arnoux:

> Los grandes cristales transparentes ofrecían a la vista, por una hábil disposición, estatuas pequeñas, dibujos, grabados, catálogos, números de *El Arte Industrial*, y los precios de suscripción se leían repetidos sobre la puerta, adornada al centro con las iniciales del editor. Se veían en las paredes grandes cuadros cuyo barniz brillaba, y allá, en el fondo, dos estantes cargados de porcelanas, bronces, curiosidades seductoras. Los separaba una escalerita, cerrada en lo alto por un portier de moqueta, y una araña de Sajonia antigua y un tapiz verde sobre el suelo, con una mesa de marquetería, daban a aquel interior más apariencia de salón que de tienda.
>
> Frédéric hacía como que examinaba los dibujos [...].[482]

Era la naturaleza aleatoria de estos detalles lo que creaba el «efecto de realidad».[483] Es ahí donde el realismo de la década de 1850 difería de las estrategias previas de la verosimilitud literaria; mientras que, antes, los escritores habían seleccionado y articulado los detalles realistas de sus relatos alineándolos con su significado simbólico o con su importancia narrativa, tal como un pintor organizaría los elementos de la naturaleza para lograr un efecto pintoresco, realistas como Flaubert llenaron sus textos de detalles fortuitos, tal como podrían aparecer en una fotografía. El desafío era capturar lo real cuando la propia realidad se muestra resistente a la estructura. Así lo escribió Champfleury:

> La vida ordinaria se compone de hechos nimios e insignificantes, tan numerosos como las ramas de los árboles; estos pequeños hechos se suman y termi-

nan en una rama, la rama en un tronco. Cualquier conversación está sembrada de detalles inútiles que no pueden reproducirse sin aburrir al lector [...]. Una historia necesita un principio, un nudo y un final. Pero la naturaleza no dispone las cosas de manera ordenada; no coordina, no enmarca, no tiene un principio y un fin. ¿No hace esto de extremada dificultad contar la más breve de las historias? ¿Y no lo facilita la máquina de daguerrotipo?[484]

Los pintores también estaban abordando la tarea de representar la realidad de la «vida ordinaria». El advenimiento de la fotografía elevó el listón de la verosimilitud en las artes visuales. Aquello que más apreciaba la gente acerca de la fotografía, el reflejo claro de la realidad sin adornos, el registro del momento preciso y la sensación visceral de «estar presente», fue asimilado por la estética del arte moderno. El impacto de la fotografía supuso un desafío para las viejas ideas sobre la representación.

El reproche de los críticos de la fotografía era lo que consideraban un impacto perjudicial sobre la apreciación de la belleza y sobre el papel de la imaginación en el arte. Se abría el peligro, creían, de que la pintura se convirtiera en una reproducción servil de la realidad. «Si el arte consistiera tan solo en la imitación de la naturaleza —escribió Louis Viardot—, la pintura más perfecta sería un diorama bien hecho, las esculturas más perfectas un modelo de cera.»[485] Baudelaire denunció la presión comercial que, según él, estaba llevando a la «daguerrotipación» de las artes visuales:

Hoy, nuestro público, que es singularmente incapaz de experimentar la felicidad de soñar o de maravillarse (signo de la mezquindad de su alma), desea que se le haga maravillarse por medios que son ajenos al arte, y los artistas obedientes se doblegan ante este gusto; intentan impactar, sorprender, provocar su estupefacción mediante trucos indignos [...]. En materia de pintura y escultura, el actual credo de la sofisticación, sobre todo en Francia, es el siguiente: «Creo en la naturaleza, y creo solo en la naturaleza [...]. Creo que el arte es, y no puede ser otra cosa, la reproducción exacta de la naturaleza [...]. Por lo tanto, una industria que pueda ofrecernos un resultado idéntico a la Naturaleza sería el arte absoluto». Un dios vengativo ha escuchado las plegarias de esta multitud. Daguerre es su Mesías.[486]

Tras el impacto de la fotografía, los artistas se esforzaron por dotar a sus obras de precisión pictórica y muchos de ellos se ayudaron de cámaras para alcanzar una mejor semejanza con la realidad. El hiperrealismo de la pintura de género de Ernest Meissonier, repleta de finos detalles, recordaba tanto a los daguerrotipos que varios críticos lo acusaron de utilizar imágenes fotográficas como punto de partida para sus cuadros. Si bien las cámaras podrían emplearse en el estudio del artista como «herramienta secreta», escribió un crítico en 1851, se corría el peligro de que su abuso acabara «matando al arte real», que dependía más de la imaginación que de la precisión fotográfica.[487] La fascinación pública por esta última explicaba el extraordinario éxito de Meissonier, según Zola:

> El valor artístico de su trabajo no tiene nada que ver con su atractivo. La verdad es que el público está interesado, pura y llanamente, en los actos de prestidigitación del artista. Es capaz de distinguir los botones de un chaleco, el dije de un reloj de cadena. Se representan tantos detalles que ninguno se pierde; es esto lo que despierta esta inaudita admiración. Y lo mejor es que pinta a hombres de cuatro centímetros de altura que pueden examinarse con una lupa. Esto es lo que entusiasma a las multitudes […]. Es el dios de la burguesía que no está dotada para apreciar un arte verdadero.[488]

Los artistas llevaban sirviéndose de la cámara oscura como complemento del dibujo desde el siglo XVI. Pero la invención de la fotografía les ayudó a capturar los efectos de la luz y la sombra de una forma más científica. En ningún otro ámbito fue más importante su impacto que en la pintura de paisajes. Debido a los largos tiempos de exposición que durante sus primeras décadas de existencia exigía la fotografía, el paisaje fue un tema obvio para los fotógrafos, en especial para aquellos que deseaban consolidar el nuevo medio como una forma de arte. Existió una estrecha relación entre la fotografía artística y los pintores paisajistas que se congregaron en Barbizon, una aldea situada en el bosque de Fontainebleau. Camille Corot llevaba acudiendo allí desde la década de 1820. Théodore Rousseau se unió a él después de que el jurado del Salón lo rechazara en 1836. Para la década

de 1840, había un gran grupo de artistas que pasaba allí los veranos; algunos, como Diaz, alquilaban cabañas campesinas, pero la mayoría, como Millet, Troyon, Daubigny y Courbet, se alojaba en una posada, el Auberge Ganne, que se convirtió en una especie de colonia de artistas. Durante la década de 1850, Rousseau y Millet se establecieron permanentemente en Barbizon, que, en palabras del crítico de arte Albert de la Fizilière, en 1853, había «dado a luz a una nueva ciencia de la pintura».[489]

La clave de esa ciencia estaba en salir a pintar a la propia naturaleza, en colocar el caballete *en plein-air* y pintar los paisajes tal como realmente se veían; escenas cotidianas y nada poéticas sin idealización ni ornamentación romántica alguna. La pintura llamada *plein-air*, o plenairista, era algo relativamente nuevo. Hacer bocetos al óleo al aire libre había sido práctica habitual desde hacía siglos; se generalizó en toda Europa a finales del siglo XVIII. Pero las pinturas resultantes no se consideraban obras «acabadas», sino ensayos que el pintor terminaría en su estudio. Las particularidades del óleo restringían la cantidad de tiempo que podía usarse al aire libre. Los pintores fabricaban las pinturas machacando el pigmento hasta conseguir un polvo que mezclaban en pequeñas cantidades con aceite de linaza, y, por lo común, almacenaban la pintura sobrante en vejigas de animales; pero la pintura al óleo se secaba tan rápido que no podían trabajar mucho tiempo sin mezclar más cantidad.

La actitud hacia la pintura plenairista comenzó a cambiar a principios de siglo, cuando el pintor paisajista Pierre-Henri de Valenciennes, que había realizado estudios naturales al óleo, realizó un alegato a su favor en la influyente tesis *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes* (1799). Durante las primeras décadas del siglo XIX se produjo una gradual popularización de la pintura al óleo directamente en la naturaleza. Los pintores lograban dar mayor naturalidad al color, la luz y la sombra si pintaban en campo abierto. John Constable fue el primer gran paisajista

en hacerlo. Desde un momento muy inicial de su carrera, había realizado bocetos al óleo que empleaba para elaborar los cuadros acabados en el estudio. En 1815 pintó su primer óleo enteramente al aire libre, *Boat-Building near Flatford Mill*. Los críticos ingleses elogiaron la imagen por su naturalidad y verosimilitud, pero criticaron lo que percibían como una tosquedad en el tratamiento; la pintura no parecía «terminada». Constable no recibió el reconocimiento que merecía; durante su vida vendió solo veinte cuadros en Reino Unido. Pero tuvo una buena recepción en Francia, donde se expusieron tres cuadros, entre ellos *The Haywain*, en el Salón de 1824 y donde fue galardonado con una medalla de oro. Después, el marchante parisino John Arrowsmith se los vendió a unos compradores franceses. Géricault quedó «epatado» por *The Haywain*. A Delacroix le inspiraron de tal modo sus colores que volvió a pintar algunas partes de *La matanza de Quíos* (1824), con la esperanza de lograr el mismo efecto.

Los pintores de Barbizon acusaban una profunda influencia de Constable. Habían podido ver su obra en diversas exposiciones celebradas en París durante la década de 1830. Su interés por la pintura plenairista se vio incentivado por la aparición de la pintura en tubos, invención de John Rand, pintor aficionado e inventor estadounidense que obtuvo la patente de sus «tubos blandos de estaño para pintura de color» en Estados Unidos en 1841. Los tubos de estaño, comercializados por Winsor & Newton, fabricante londinense de material de bellas artes, tenían la ventaja de que preservaban la pintura y evitaban que se secara, lo que permitía que los artistas pudieran terminar un cuadro entero *en plein air*. Rand fue más astuto como inventor que como hombre de negocios. Ganó muy poco dinero con su invento, que no solo transformó la pintura, sino que más tarde se usaría también para la pasta de dientes y otras cremas.[490]

Liberados del estudio, los pintores de Barbizon salieron hacia los bosques y a campo abierto para trabajar directamente desde la

naturaleza y capturar los efectos de luces y sombras. Volvían numerosas veces al mismo lugar, lo pintaban en distintas estaciones, en distintos momentos del día y en distintas condiciones climáticas. En este empeño se les unió un grupo de fotógrafos, Gustave Le Gray, Léandre Grandguillaume, Charles Marville, Constant Dutilleux y Adalbert Cuvelier, cuyas escenas de los bosques de Fontainebleau fueron las primeras fotografías que se aceptaron como obras de arte, en el Salón de 1859. La mayoría de ellos experimentaba con la técnica del *cliché-verre*, un procedimiento de impresión en el que el artista graba su diseño sobre una placa de vidrio recubierta de colodión, y procede a exponerlo a la luz solar sobre una hoja de papel fotosensible. Fascinados por los sutiles contrastes de luces y sombras que producía este medio, Millet, Corot, Daubigny y Rousseau trabajaron con él, lo que a su vez influyó en cómo pintaban. Corot, en concreto, encontró un nuevo vocabulario visual en los efectos fotográficos de la luz; del duro realismo arquitectónico de sus pinturas de paisajes de la década de 1840, pasó a un estilo más suave y tonal, con bordes difuminados y sutiles efectos de luces y sombras.[491]

Turguénev sentía una gran afinidad con los pintores de Barbizon. Al banquero y coleccionista de arte ruso Iván Tsvetkov le dijo una vez que, si pudiera empezar su vida de nuevo, sería pintor paisajista, para trabajar directamente en la naturaleza, donde «hay tanta belleza que el artista nunca está falto de temas». Turguénev fue el más visual de todos los escritores rusos del siglo XIX (Tolstói creía que sus descripciones de la naturaleza eran las mejores de toda la literatura).[492] Esta descripción del episodio final de los *Relatos*, donde el narrador resume todos los placeres de la caza, es lo más parecido a la pintura paisajista de Corot que se ha hecho alguna vez con palabras; puede que se trate del pasaje en el que pensaba Alphonse Daudet cuando escribió que la escri-

tura de Turguénev sobre la naturaleza apela a todos los sentidos, «olfato, vista y oído» a la vez:

> ¡Una hermosa mañana de verano del mes de julio! ¿Ha experimentado alguien, aparte de un cazador, las delicias de vagabundear entre los matojos al amanecer? Tus pies dejan huellas de verdes hojas sobre la hierba pesada y blanca de rocío. Apartas los matojos mojados, el aroma cálido acumulado durante la noche casi te asfixia; el aire se encuentra impregnado con la fragancia fresca y agridulce del ajenjo, el olor azucarado del trigo y del trébol; a lo lejos se alza un robledal como una pared, brillante y purpúreo bajo los rayos del sol; el aire aún es fresco, pero ya se presiente el calor que se aproxima.
>
> La cabeza te da vueltas con tantos y tan variados aromas dulcísimos. Y los matojos nunca se terminan… Más allá, en la distancia, el centeno maduro refulge dorado y hay franjas estrechas de alforfón de color rojo oxidado. Entonces se oye un carro; un campesino adelanta al paso, y deja su caballo en la sombra antes de que el sol se caliente. Lo saludas, avanzas, y al cabo de un rato se oye a tu espalda la rasgadura metálica de una guadaña. El sol se eleva más y más, y la hierba se seca con rapidez. Ya hace calor. Pasa una hora, después otra. El cielo se oscurece en los bordes, y el aire quieto está incendiado con el calor que aguijonea.[493]

Fue Ary Scheffer, que había sido un gran defensor de la obra de Rousseau desde la década de 1830, quien presentó a Turguénev a los pintores de Barbizon. El escritor llegó a reunir una gran colección de cuadros de paisajes pintados por este, así como por Corot, Daubigny y Courbet, la mayoría de ellos adquiridos a través de Paul Durand-Ruel y de Alfred Sensier, que fueron los principales marchantes del grupo de pintores durante las décadas de 1850 y 1860, o en el Hôtel Drouot, una gran casa de subastas parisina, que abrió sus puertas en 1852.

Los pintores de Barbizon no tardaron en aprovechar el nuevo mercado del arte atendido por marchantes y casas de subastas en París, Londres, Ámsterdam e incluso Boston, donde en la década de 1850 vendieron gran cantidad de cuadros a través de William Morris Hunt, un pintor estadounidense que había estudiado con Millet en Barbizon.[494] A pesar del aislamiento rural, eran unos avezados hombres de negocios. Sus principales compradores eran gente adinerada sobre todo de clase media —entre sus primeros clientes estuvieron el cantante de ópera Paul Barroilhet y el sas-

tre Paul Collot—, que se identificaban con ellos porque también se encontraban fuera del estamento académico del arte, dominado por la aristocracia. Por debajo de estos mecenas principales estaban los compradores más pequeños, que querían adquirir cuadros de paisajes para sus salas de estar y podían pagar los precios moderados que alcanzaron estos pintores durante sus primeros años. En 1850, Sensier organizó una venta de cincuenta y tres obras de Rousseau. De media, no llegaron a 300 francos por cuadro.[495]

El ferrocarril abrió un nuevo mercado para los pintores de Barbizon. Cuando se inauguró la línea que llegaba hasta Fontainebleau, en 1849, empezó a llegar una afluencia de excursionistas de fin de semana procedentes de París. El viaje duraba solo sesenta y cinco minutos, lo que lo convertía en una ideal escapada desde la ciudad para ver las atracciones del palacio real y los bellos parajes del bosque. Los *trains de plaisir* comenzaron a recorrer esa ruta en 1850. En los meses de verano, había ocho trenes diarios, que llegaron a doce en 1857, año en que pasaron por la estación de Fontainebleau ciento treinta y cinco mil personas, entre ellas Turguénev y Tolstói, que hicieron juntos una excursión de un día. Para estos visitantes, la colonia de artistas de Barbizon era una de las atracciones. Llegaban vagones repletos de excursionistas y muchos de ellos almorzaban en el albergue de Ganne, donde, tal como informaba en 1853 una guía de Fontainebleau: «Las puertas de los armarios y las paredes divisorias están cubiertas de estudios y bocetos pintados que han convertido a esta modesta posada en una especie de museo, curioso en más de un sentido». Los artistas estaban en contra de esta intrusión. En 1852, Rousseau tomó la extraordinaria medida de enviar en nombre de todos los artistas una petición a Luis Napoleón para que protegiera el bosque de la industria turística. Diez años después, el Gobierno estableció un área forestal protegida y una «reserva» para los artistas.[496] Pero esta petición tenía su lado irónico, pues

para entonces era, precisamente, el comercio turístico lo que les había llevado hasta allí a un gran número de compradores y extendido el conocimiento sobre su obra.

Ningún otro de los pintores de Barbizon estaba más en sintonía con el funcionamiento del mercado que Courbet. Tampoco es que fuera realmente uno de ellos, él era una empresa de un solo hombre, pero se situaba más cerca de ellos que de cualquier otro movimiento y, a menudo, hablaba en su nombre como reconocido paladín del movimiento realista en la pintura. Nacido en 1819 en una familia de terratenientes de Ornans, cerca de la frontera suiza, Courbet mantuvo una mentalidad comercial desde el comienzo de su carrera. «Si me dedico a hacer arte —escribió a Gautier en 1846— es, en primer lugar, para vivir de él.» En su época como joven artista en París, las cartas que enviaba a casa estaban llenas de comentarios sobre las oscilaciones del precio de los distintos tipos de arte; su decisión de concentrarse en la pintura de paisajes la tomó con la vista puesta en donde estaba el dinero.

Courbet fue el primer pintor que se abrió camino como artista en aquel emergente mercado. Años de rechazos por parte del Salón al inicio de su carrera le habían dejado un fuerte resentimiento hacia el estamento académico del arte y una determinación igual de sólida de tener éxito como artista independiente en la esfera comercial. Cortejó con meticulosidad a clientes particulares y marchantes. Del creciente poder de la prensa llegó a entender el valor de la publicidad, el único medio de hacer anuncios comerciales de su obra como artista independiente sin mecenas y sin el apoyo de instituciones como la Academia. En una carta de 1850 al crítico Francis Wey, Courbet exponía su credo sobre la autopromoción mediante el comportamiento escandaloso:

> Sí, querido amigo, incluso en nuestra sociedad civilizada, debo llevar la vida de un salvaje. He de liberarme de sus propios gobiernos […]. Seré tan extrava-

> gante que les daré a todos el poder de decirme las verdades más crueles. Ya ves que estoy a la altura. No pienses que se trata de un capricho [...]. Es un deber serio no solo dar ejemplo de libertad y carácter en el arte, sino también publicitar el arte que emprendo.[497]

Courbet se rodeó de periodistas. Se aseguró de estar siempre en la prensa. Consiguió darse publicidad pintando retratos de personajes conocidos, entre ellos Proudhon y Berlioz, antes de dedicarse a los paisajes. Conocía bien los mercados y adaptó su producción a los diversos gustos. «Fue consciente —en palabras de su biógrafo—, de que las mujeres de la alta sociedad de Deauville y Trouville, donde acudía a bañarse en verano, no tenían el mismo gusto que los burgueses que visitaban sus exposiciones en las ciudades de provincias, y que los coleccionistas alemanes buscaban otro tipo de escenas paisajísticas, distinto de aquellas que preferían sus homólogos británicos.» La larga correspondencia que mantuvo con sus marchantes está llena de observaciones de este cariz. «En Londres —advertía— el tema es más importante que la técnica»; un «paisaje nevado» y otros «temas agradables» siempre venderían bien, mientras que en Viena se exigían «pinturas serias y muy coloridas».[498]

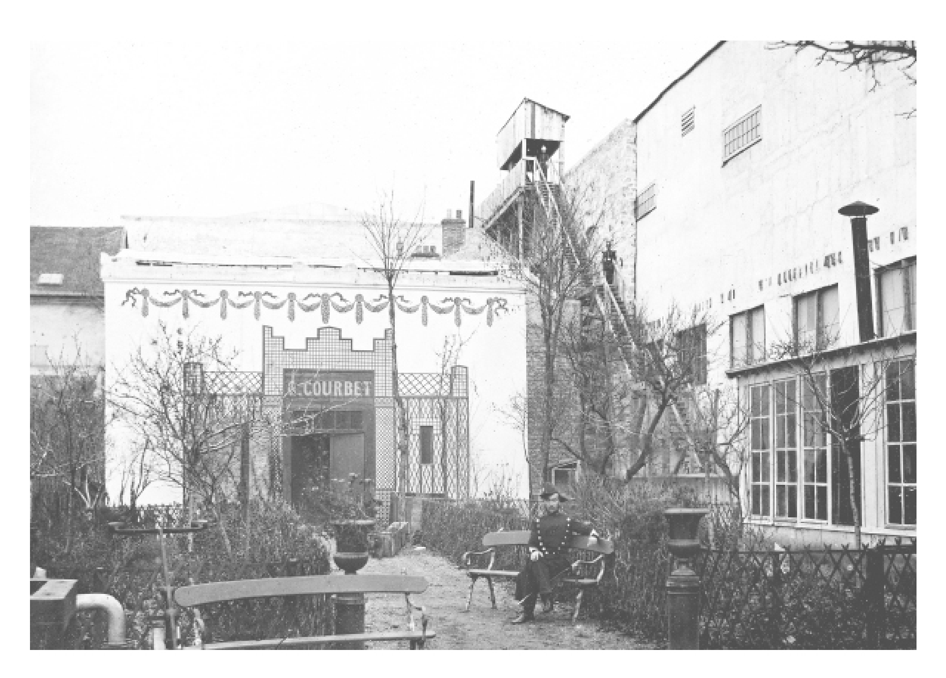
Esta aquiescencia con la satisfacción del gusto comercial contrastaba con las principales obras de gran formato que Courbet produjo entre 1848 y 1855, en la época en que se proclamaba «realista». Las tres grandes pinturas que expuso en el Salón de 1850 (*Entierro en Ornans* [lámina 8], *Los campesinos de Flagey volviendo de la feria* y *Los picapedreros*) eran imágenes rigurosamente realistas de gente común, un equivalente visual a la representación literaria que hizo Turguénev del campesinado en los *Relatos de un cazador*. No había intención alguna de romantizar o embellecer a las personas en beneficio del arte, como se esperaba en ese tipo de obras de género. La representación de los dolientes que hizo en *Entierro en Ornans* —retratos de las personas reales que asistieron al funeral de su tío abuelo—, era poco halagadora. Fue atacado por los críticos debido a la fealdad de los sujetos re-

tratados, que consideraban inapropiada para un motivo artístico. Equiparaban su arte con la fotografía. «En esta escena, que podría pasar por un daguerrotipo mal impreso, está presente la natural tosquedad que siempre se observa al tomar la naturaleza en cualquier momento aleatorio y reproducirla exactamente tal como aparece», escribió el pintor y crítico Étienne-Jean Delécluze acerca de *Entierro en Ornans*.[499]

Sin inmutarse, Courbet dejó de lado al estamento académico del arte y empezó a organizar sus propias exposiciones comerciales en provincias, empleando la publicidad que le daban sus amigos periodistas. En Besançon, solo doscientas cincuenta personas pagaron los 50 céntimos de la entrada para ver sus obras. En Dijon, su *exposition payante* se vio obligada a cerrar a los pocos días debido a la falta de interés. Pero Courbet no abandonó la idea de ganar dinero trabajando por su cuenta.

En otoño de 1853, el conde de Nieuwerkerke, director general de los museos nacionales, ofreció un almuerzo en su honor, y le encargó una pintura para la Exposition Universelle des Beaux-Arts, que el emperador había planificado para que coincidiera con una Exposition Universelle de productos industriales que se celebraría en París en 1855. Dicha Exposition Universelle era la respuesta francesa a la Great Exhibition de 1851 y, a diferencia de esta, sí incluiría pintura, campo en el que los franceses destacaban. Courbet se sintió insultado por la propuesta de Nieuwerkerke, que puso la condición de que presentara primero bocetos del cuadro para su aprobación. Le dijo al director que él era «el único juez» de su propio trabajo, que pintaba por su «libertad intelectual», y que, si bien podría enviarle *Entierro en Ornans*, que había establecido sus principios artísticos, lo que esperaba era organizar su propia exposición en competencia con la del Gobierno. Como le explicó a su amigo y mecenas Alfred Bruyas, «con ella ganaría 40 000, lo que sin duda no voy a obtener de ellos».[500]

Ansioso por obtener la aprobación del estamento artístico en sus propios términos, Courbet desafió al comité de selección enviando no un lienzo, sino catorce, incluidos *Entierro en Ornans* y *El taller del pintor*, otra obra de gran formato, del tamaño de un cuadro académico de tema histórico («la historia moral y física de mi estudio», tal como la describió), que representaban su rebelión contra el Salón (en él aparece pintando entre los trabajadores derrotados de 1848).[501] El comité aceptó once cuadros, pero rechazó el resto, los dos de gran formato entre ellos. Aguijoneado por el repudio de sus propuestas más ambiciosas, Courbet organizó una exposición individual de sus cuadros en una estructura temporal que había construido, costeándola él mismo, frente a la entrada de la Exposition Universelle en el Palais des Beaux-Arts. Anunció la exposición, que tituló *Du réalisme*, con carteles por todo París. Publicó un catálogo con una declaración sobre su perspectiva del arte realista e hizo reproducciones fotográficas de sus pinturas, las primeras postales de arte, que también puso a la venta. La admisión costaba 1 franco, igual que la entrada de la Exposition Universelle, donde se expusieron cinco mil obras de arte, entre ellas una gran retrospectiva de los cuadros de Delacroix e Ingres.[502]



La exposición de Courbet se alojó en una estructura temporal entre una estación de bomberos y una refinería azucarera, fotografía, 1855.
Charles Thurston Thompson, *Estación de bomberos y muro divisorio entre la pinacoteca y la refinería azucarera*, de R. J. Bingham y C. T. Thompson, *Paris Exhibition*, 1855, vol. n.º XXXVIII. (© *Victoria & Albert Museum, Londres*)

Cinco millones de personas visitaron la Exposition Universelle entre mayo y noviembre. Durante seis meses, París fue el centro del mundo. La gran mayoría estaban interesados exclusivamente en la exposición de productos industriales. Como señaló el historiador Ernest Renan, «toda Europa se ha puesto en marcha para ir a mirar las mercancías».[503] Menos de un millón de personas visitaron la exposición de bellas artes, a pesar de las reducciones que se realizaron en el precio de la entrada.

Solo un puñado de ellas asistió a la exposición de Courbet. El día de la inauguración, según Champfleury, amigo del artista, los únicos visitantes fueron Gautier, Proudhon y «dos ancianas de la alta sociedad, altivas y curiosas, y un poco perplejas». Courbet sufrió una enorme pérdida económica. Pero había logrado presentarse como un artista independiente, el primero que producía, promocionaba y comercializaba sus propias obras. Esta

exposición individual señalaba el nacimiento de la «vanguardia» como un ataque al estamento artístico con base en el mercado y recurso a técnicas publicitarias de impacto. La exposición inspiraría a muchos otros pintores, Manet, Monet, Gauguin, Rodin, Picasso y todos los artistas posteriores, que deseaban ganarse la vida con sus obras.[504]

VI

El dinero de verdad no estaba en la venta de la propia obra de arte original, sino en su reproducción para un mercado de masas. Las nuevas tecnologías de reproducción masiva (la litografía y la fotografía) convirtieron las obras de arte en una forma de capital, una fuente de ingresos a largo plazo para los propietarios del *copyright*, el artista y el editor.

La reproducción de una obra de arte por parte de una compañía importante como Goupil o Gambart no solo permitía obtener unos buenos ingresos, sino que daba también a los artistas fama internacional, porque tales firmas contaban con una creciente red de galerías y tiendas en todas las grandes ciudades de Europa. Estas compañías fueron la fuerza motriz de la internacionalización del mercado del arte durante las décadas de mediados del siglo XIX. Sus ventas de grabados abrieron a los artistas los mercados extranjeros.

También modularon el tipo de arte que estos creaban. Goupil y Gambart indicaban a los pintores cómo eran el tipo de obras cuya reproducción impresa daría un bello resultado o que tendrían demanda entre la clientela; si quería sobrevivir en este mercado, el artista adaptaba su trabajo a tal demanda. A medida que los imperativos de la reproducción fueron dando forma a los procesos de producción artística, la naturaleza de la obra de arte se vio transformada. En palabras de Walter Benjamin en su ensayo seminal, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935), «la obra de arte reproducida se convierte, en medida

siempre creciente, en reproducción de una obra artística dispuesta para ser reproducida».[505]

La copia de las obras de arte es tan antigua como el arte mismo. Los artistas y los alumnos de estos copiaban sus obras para darles mayor distribución. Para hacer reproducciones impresas de los viejos maestros del siglo XV se empleaban las técnicas del grabado a punta seca y el aguafuerte. En el siglo XVIII, las reproducciones impresas de obras de arte constituían una próspera industria. Artistas como William Hogarth, quien controlaba todo el proceso de producción y comercializaba las reproducciones él mismo, ganaron mucho dinero con ello. Pero el siglo XIX fue la gran época del arte impreso. El creciente poder adquisitivo de las clases medias creó una insaciable demanda de reproducciones económicas destinadas al hogar. En toda Europa, las paredes de las casas burguesas se llenaron de grabados enmarcados, impresos a la escala de producción en masa que permitió la Revolución industrial. Se produjeron muchos más grabados impresos en el siglo XIX que en los cuatro siglos anteriores juntos.[506]

Detrás de esta explosión de imágenes impresas estaba la invención de la litografía, que revolucionó los procesos de reproducción del arte gráfico. Liberado del laborioso trabajo que se necesitaba para grabar la imagen sobre una plancha de cobre, el grabador ya solo tenía que dibujarlo sobre una piedra litográfica, procedimiento mucho más ágil que permitía imprimir las imágenes en grandes cantidades, de forma mucho más económica y rápida que antes. Esta técnica se desarrolló por primera vez al sur de Alemania durante la década de 1790, pero se adoptó enseguida en Francia, Reino Unido y los Países Bajos. Las mejoras técnicas en la década de 1830, sobre todo la introducción de planchas litográficas de acero, más duraderas que las de cobre, permitieron la realización de grandes tiradas, lo que explica el auge que durante aquella década experimentaron los libros ilustrados y las publicaciones periódicas.

La demanda para los grabados era tan alta que marchantes como Goupil y Gambart estuvieron dispuestos a pagar enormes sumas por los derechos de reproducción de los cuadros de los artistas más conocidos de la época. En 1860, por ejemplo, Gambart pagó en Reino Unido la suma récord de 5500 guineas (5775 libras o 144 000 francos) por los derechos de pintura y reproducción de *El Salvador hallado en el templo*, de Holman Hunt. El cuadro era un buen ejemplo del tipo de composición que se prestaba particularmente bien a la reproducción para el hogar; lleno de personas y de actividad, contenía un sencillo relato cristiano. Hunt era consciente del valor comercial de los derechos de autor; sabía que a Gambart le habían ido bien las ventas de las reproducciones impresas de su cuadro de 1853 *La luz del mundo*, y sus amigos Wilkie Collins y Dickens lo animaron a mantenerse firme en la exigencia del precio más alto. Aun así, Gambart logró mayores beneficios. Después de pagar la realización del grabado y la impresión, que arrojaban un coste de en torno a las 3000 libras, aún mantenía unas buenas ganancias de 83 475 libras (2 103 570 francos), derivadas del precio de 1 chelín que costaba la entrada para ver el cuadro en su Pall Mall Gallery —donde estuvo expuesto durante los dos años siguientes—, de las entradas más baratas para ver el cuadro en una exposición itinerante por Gran Bretaña, así como de la venta de grabados.[507]

El éxito de Gambart tuvo que ver con su habilidad para el *marketing*. La Pall Mall Gallery, ubicada en el centro del mundillo de las bellas artes londinense, dotaba a su negocio del ambiente de lujo que necesitaba para hacerse con la confianza de los inversores acaudalados. Atrajo a un gran público que estaba dispuesto a comprar porque mantenía el espíritu de la Royal Academy en sus prácticas de exposición. Por el acceso a la Galería Francesa, como llegó a ser conocida, Gambart cobraba 1 chelín, mismo precio de entrada que el de la Royal Academy, que en aquel momento estaba justo a la vuelta de la esquina, en Trafalgar Square,

y otros 6 peniques por el catálogo. De hecho, un «comité visitante» de miembros de la Royal Academy seleccionaba los cuadros de la galería. Detrás de esta emulación de las instituciones artísticas residía una inteligente estrategia de *marketing* y fijación de precios. El precio de la entrada hacía que la galería fuera accesible para las clases medias, pero mantenía el cierto aire de exclusividad del que dependía el prestigio de su negocio de venta de reproducciones impresas. Era igual de hábil en el empleo de la publicidad. Anunciaba sus exposiciones en la revista *Art-Union*, una autoridad de amplia e influyente lectura en el mundo del arte victoriano, que le devolvía el favor haciéndole críticas positivas. Cultivó buenas relaciones con los periodistas para despertar el interés de la prensa en sus exposiciones, que a menudo presentaban «pinturas de sensación», escenas panorámicas en las que aparecían multitudes representadas con detalle fotográfico, como *Life at the seaside* (1854) o *Derby day* (1858), de William Frith, que tenía todo el potencial para atraer a grandes multitudes; cuando se expuso por primera vez *Derby day* tuvo que protegerse con un pasamanos.[508]

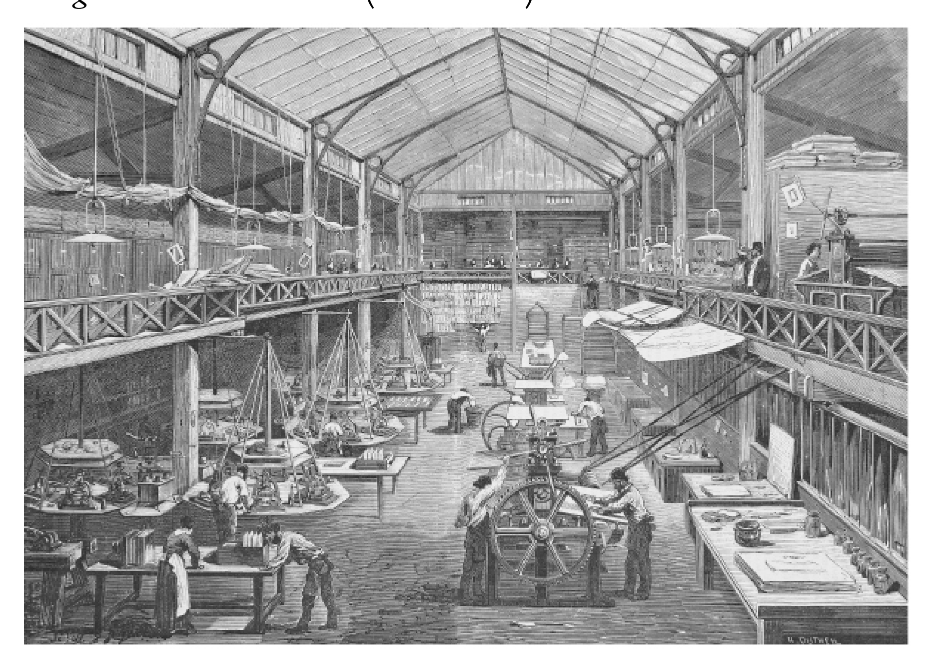
Invertir en los derechos de reproducción de un cuadro implicaba toda una serie de medidas para su protección y promoción. Goupil y Gambart eran feroces en la defensa de los derechos de autor de las obras artísticas. El negocio dependía del mantenimiento de la «autenticidad» de las reproducciones. En el extremo superior del mercado, esto podría suponer una edición limitada de impresiones firmadas por los artistas; pero en el extremo inferior, donde la única seña de autenticidad era la marca de la empresa estampada en el papel, existían los habituales riesgos que representaba la piratería para toda la industria editorial. Ambas empresas utilizaron las legislaciones nacionales y los tratados bilaterales para hacer cumplir los derechos de autor. Una de las razones principales por las que Goupil abrió sucursales fuera de Francia, en Nueva York (en 1850), Berlín (1855), Londres

(1857), La Haya (1862) y Bruselas (en 1863), fue ayudar a la oficina de París en la protección de sus derechos de autor en el extranjero, a base de imponer la presencia de su marca en los principales mercados de venta de cuadros.

La compañía Goupil, el mayor vendedor de reproducciones impresas de Europa, se hizo su reputación como editora de Scheffer, Delaroche y Vernet, los tres artistas fundacionales del negocio. Sin embargo, en la década de 1860, la importancia que tenían estos artistas para la firma estaba a la par con la de Jean-Léon Gérôme, el más popular de los pintores académicos, que se casó con la hija de Goupil en 1863, un matrimonio fundado tanto en intereses comerciales como en el amor. Goupil adquiría los cuadros de estos artistas, a menudo antes de que estuvieran terminados, fundamentalmente por los derechos de reproducción. Cuando las pinturas ya eran de su propiedad, compraba los derechos para reproducirlos a partir de copias, reducciones o grabados existentes, que la ley francesa consideraba obras de arte originales si el cuadro se había vendido sin que el artista conservara los derechos de reproducción.[509] En 1842, por ejemplo, Goupil publicó un grabado de Louis Henriquel-Dupont del *Christus Consolator* de Scheffer (1837), una de las pinturas religiosas más populares de la Europa del siglo XIX, que había adquirido en el Salón de París el duque de Orléans. En cuanto obra de arte por derecho propio, el grabado dio a Goupil la laguna legal que necesitaba para beneficiarse de esta famosa obra. En el catálogo de Goupil de 1848 había disponibles cinco versiones impresas distintas; desde la más barata, a solo 30 francos, hasta ediciones de colección a 60 u 80 francos, según la calidad del papel, y unas primeras pruebas, firmadas por el artista, a 160 francos.[510]

Goupil, al igual que Gambart, trabajaba en estrecha colaboración con los artistas para garantizar que sus cuadros, una vez acabados, fueran aptos para garantizar una buena reproducción impresa y se adaptaran a los gustos de los clientes. Scheffer debía el

enorme éxito que tenía en el mercado de los grabados a los dibujos de figuras poéticas, un aspecto de su obra posterior a 1830 que Goupil alentó. La primera impresión de su autoría que fue un éxito de ventas, *Francesca da Rimini* (1835), era una reformulación de la escena de *La divina comedia* en la que el narrador, Dante, y Virgilio encuentran a Francesca y a su amante Paolo en el Infierno. El mismo éxito tuvo *Dante y Béatrice* (1846), en el que la musa angelical alza la vista hacia el Paraíso, y *Margarita y Fausto en el jardín* (1846), una de las muchas escenas dibujadas por Scheffer a partir del *Fausto* de Goethe. Todos estos eran temas populares y atrajeron a algunos de los mejores grabadores de Europa, que encontraron un mercado entre aquellas personas, fundamentalmente de provincias, «que deseaban adquirir y ubicar ante sus ojos, en el salón de su casa, una imagen de sentimiento y piedad», tal como lo expresó Henri Béraldi en su gran crónica, *Les graveurs du XIX/e siècle* (1885-1892).[511]



Imprenta de Goupil en las afueras de París, grabado, 1873.
Imprenta de Goupil en las afueras de París, grabado de *L'Illustration*, n.º 1572, 12 de abril de 1873. (*Getty Images / De Agostini*)

El mercado del grabado se fundamentaba en unos gustos artísticos más provinciales y convencionales que el de los cuadros, que se concentraba en las grandes ciudades. Los temas más populares eran escenas sentimentales de la Biblia, clásicos literarios o escenas históricas. «No hay un solo salón en las provincias —escribió Zola en su ensayo condenatorio sobre Gérôme—, que no tenga un grabado en la pared de *Le duel au sortir d'un bal masqué* (lámina 10) o de Luis XIV; y en la casa de un soltero se encontrará, seguramente, *L'Almée et Phryné devant un tribunal*, pues estos son los temas picantes que se permiten entre los hombres. Las personas más serias tienen *Les gladiateurs* o *La mort de César*. *Monsieur* Gérôme se entrega a todos los gustos.»

Lo que Zola más deploraba de la pintura de Gérôme era la sensación de que estaba diseñada de manera específica «para la casa de Goupil. Hace los cuadros pensando en que puedan ser reproducidos en fotografías y grabados y vendidos por miles de copias».[512]

La invención de la fotografía también transformó el negocio de la reproducción del arte. Goupil comenzó a trabajar en el medio a mediados de la década de 1850, pero su primera edición masiva de reimpresiones fotográficas, una serie de cuadros de Delaroche, apareció en 1858. Ese mismo año también lanzó su Galerie Photographique, una serie de reproducciones fotográficas de cuadros populares preparadas para enmarcar en casa. Para finales de siglo, la serie contenía más de mil ochocientas obras distintas, todas disponibles en formatos más pequeños, como postales, o para coleccionarlas en álbumes. Había comenzado la era de las postales y los libros de arte.

VII

En noviembre de 1853, Turguénev fue liberado del arresto domiciliario y se le permitió regresar a San Petersburgo, bajo vigilancia policial, a condición de que hiciera una «admisión íntegra» de culpabilidad. El zar accedió a dicha liberación por moti-

vos de mala salud, los primeros síntomas de la gota aguda que Turguénev padecería el resto de su vida. Este partió de inmediato hacia la capital, donde primero tuvo alojamientos temporales, para después trasladarse a un amplio apartamento junto al palacio de Anichkov, en el que tenía un criado y un cocinero.

Cualquier idea que pudiera haber tenido de partir desde Rusia para reunirse con los Viardot en Francia quedó descartada por la guerra de Crimea. El conflicto había empezado durante el verano de 1853, con la ocupación rusa de Moldavia y Valaquia, los principados del Danubio, nominalmente bajo soberanía turca pero controlados de forma efectiva por los rusos. La ocupación tenía como objetivo obligar a los turcos a someterse a las exigencias del zar en Tierra Santa, donde los ortodoxos estaban enfrentados a los católicos por el derecho de acceso a los Santos Lugares. La agresión de Rusia impulsó a Francia y Reino Unido a enviar una expedición militar para defender el Imperio otomano y castigar a aquella, destruyendo la base naval con la que contaba en Sebastopol, en Crimea. Las fuerzas francesas y británicas desembarcaron en suelo ruso en septiembre de 1854. Hicieron retroceder a los rusos por el río Alma, y durante los once meses siguientes sitiaron Sebastopol y sometieron a la ciudad a un bombardeo de artillería a escala industrial. La invasión espoleó el sentimiento patriótico hasta de los rusos más occidentalizantes, como Turguénev, quien el 30 de octubre escribió a Pauline: «Confieso que daría sin ningún problema mi brazo derecho para impedir que cualquiera de nuestros invasores (¡discúlpame!) escapara, y si hay algo de lo que en este momento me arrepiento, es de no haber seguido una carrera militar, porque entonces tal vez podría haber derramado mi sangre en defensa de mi país». Mientras la guerra continuara, escribió a Pauline, no podría concentrarse en la literatura, y con gusto cambiaría la pluma por una espada.[513]

Un escritor que hizo justo eso fue Tolstói, que se unió al ejército en 1852, año en que había llamado por primera vez la atención del mundo literario con la publicación de su narración autobiográfica *Infancia* en *Sovremennik*. Insatisfecho con el frívolo modo de vida de aristócrata que llevaba en San Petersburgo y en Moscú, el joven conde decidió comenzar desde cero siguiendo a su hermano Nikolái al Cáucaso. En 1853, se lo transfirió al ejército ruso en el frente del Danubio, y al año siguiente se lo destinó a Crimea, donde escribió los *Relatos de Sebastopol*, una obra maestra de la escritura realista, mitad ficción y mitad reportaje de la ciudad sitiada, que publicó también *Sovremennik* en 1855.

Tolstói y Turguénev se encontraron por primera vez aquel otoño en San Petersburgo, después de la caída de Sebastopol y la derrota de Rusia. Turguénev era el mayor, por diez años. El poeta Fet, que estuvo en aquella reunión en el piso de Turguénev, quedó impactado por la «automática oposición a todas las opiniones que gozan de la aceptación general» que mostraba Tolstói.[514] La vida hombro con hombro junto a los soldados regulares en Crimea le había abierto los ojos a las virtudes sencillas del campesinado. Lo había puesto en el camino de la incesante búsqueda de una forma de vida moral que pudiera vivir en su calidad de noble ruso, una forma de vida sin servidumbre, aspiración que Turguénev compartía. Desde la muerte de Nicolás I y el acceso al trono de su hijo, Alejandro II, en marzo de 1855, habían crecido las esperanzas de que se produjera una reforma liberal. La censura se relajó. Alejandro comunicó a la nobleza que debía ir preparándose para la liberación de sus siervos. La derrota militar lo había persuadido de que Rusia no podía competir con las potencias industriales más avanzadas hasta que abandonara la economía de la servidumbre y se modernizara según los patrones europeos.

Turguénev se vio mucho con Tolstói durante los años siguientes. A ambos los unía su oposición al sistema de servidumbre. Las propiedades que tenían en Rusia no estaban muy lejos la una de la otra. La única hermana de Tolstói, Maria, vivía a pocos kilómetros de Spasskoe con su infiel esposo y sus tres hijos. Turguénev la visitó a menudo, a partir de octubre de 1854, y entre ellos nació un breve romance. «Es una de las mujeres más atractivas que he conocido —le escribió Turguénev a Annenkov el 13 de noviembre de 1854—. Encantadora, inteligente, directa; no podía quitarle los ojos de encima. En mi vejez (cumplí treinta y seis años hace cuatro días), he estado a punto de enamorarme.»[515] La relación que mantuvieron fue la inspiración del *Fausto* de Turguénev (1856), el relato epistolar de una trágica historia de amor, cuya heroína se parece a Maria. Infelizmente casada, esta dejó a su marido en 1857, quizá esperando entablar una relación con Turguénev, pero para entonces él se había marchado al extranjero y cuando regresó, en 1858, ya no se sentía atraído por ella.

Con el final de la guerra de Crimea, la vía de regreso a Europa estaba abierta para Turguénev. El clima liberal de Rusia no lo detuvo por mucho tiempo. En abril de 1856, menos de un mes después de que el Tratado de París restableciera la paz entre Rusia y las potencias europeas, Turguénev contó a Pauline que estaba tratando de tramitar un visado de salida. Para obtenerlo, necesitaba algunos contactos en las altas esferas. «Si lo consigo, lo que, por cierto, está lejos de ser seguro, cuento con estar en Courtavenel para el comienzo de la temporada de caza, el 1 de septiembre», escribió a Pauline. Tal número de rusos había decidido marcharse a Europa que no quedaban plazas en ninguno de los barcos de vapor hasta finales de julio. Compró un billete para principios de agosto, para entonces ya había conseguido su pasaporte. La víspera de su partida, escribió a la condesa Lambert,

amiga íntima y confidente, que podría entender que el subtexto de la carta hablaba de Pauline:

> Me alegra que me permitan marcharme al extranjero, pero al mismo tiempo no puedo dejar de reconocer que para mí sería mejor no ir. A mi edad, vivir fuera significa entregarme a una existencia gitana y descartar cualquier fantasía de vida familiar. ¡Pero qué puedo hacer! Es obvio que ese es mi destino. Podría decirse que las personas de carácter suave dependen del «destino», lo que les libra de la necesidad de ejercer su libre albedrío, de la necesidad de asumir la responsabilidad de sí mismos. De todos modos, se ha abierto la botella, por lo que hay que beberse el vino.

Turguénev sugirió que se quedaría en el extranjero al menos durante cuatro años, el plazo establecido por su pasaporte del Gobierno ruso.[516]

Viajó en barco a Stettin, llegó a París a mediados de agosto, y de allí partió hacia Londres para reunirse con los Viardot, que estaban en la ciudad desde junio para la temporada de conciertos. Llevaba sin verlos tres años y medio. Regresó con ellos a Courtavenel a principios de septiembre. Allí reanudó la relación con Pauline y de inmediato volvieron a intimar. Turguénev era aceptado como un miembro más de la familia, junto con su hija, Paulinette, que tenía entonces catorce años, una niña testaruda e infeliz a la que solo se le permitía hablar francés, que no se llevaba en absoluto bien ni con Pauline ni con el resto de su familia adoptiva. Se celebraron veladas musicales, teatro de aficionados y el «juego de los retratos», en el que alguien dibujaba la caricatura de un personaje inventado y todos los demás escribían una biografía imaginada para el personaje. «¡Qué deliciosamente pasamos el tiempo en Courtavenel! —escribió Turguénev a Botkin poco después de su regreso a París el 6 de noviembre—. Cada día se presentaba como un regalo; algo natural, en absoluto dependiente de nosotros, lo impregnaba todo.» Botkin era una de las pocas personas a las que contaba confidencias sobre Pauline. Habría entendido lo que quería decir Turguénev cuando, en la misma carta, leyera: «Realmente, fui muy feliz todo este tiem-

po, quizá porque “las últimas son más dulces que las primeras y suntuosas flores que brotan en los campos”[22]».[517]

Turguénev alquiló un apartamento en la rue de Rivoli. Pero pasaba todo el tiempo en casa de los Viardot en la rue de Douai, que Pauline mantenía abierta, con veladas musicales regulares los jueves por la noche y reuniones más pequeñas e informales de amigos para escuchar música todos los domingos por la tarde, en el «gran salón», la antigua galería reconvertida en gran sala con el órgano de Aristide Cavaillé-Coll, que se había expuesto hacía poco en la Exposition Universelle de París. La joya del salón era el manuscrito original del *Don Giovanni* de Mozart, que Pauline había comprado a un librero en Londres en 1855. La partitura manuscrita guardaba un especial significado personal, porque Pauline era famosa por cantar los papeles de Donna Anna y Zerlina, y además la ópera tenía una larga asociación con su familia. Su anterior propietaria, Augustina André, había heredado el documento de su padre, el compositor y editor musical Johann Anton André, que se lo había comprado a Constanze Mozart en 1800. A través de su esposo, Augustina había ofrecido su compra a la Biblioteca Imperial de Viena, a la Biblioteca Real de Berlín y al Museo Británico, todos ellos lo rechazaron por falta de fondos. Pauline lo consiguió por 180 libras. Guardaba el precioso manuscrito en una caja especial de madera decorada al estilo neogótico, la cual tenía acabados de latón, un escudete de cerradura en forma de M y una inscripción en la tapa. Parecía más el contenedor de las reliquias de un santo que de una partitura orquestal. Estaba colocada en una mesa junto al órgano y convertía la habitación en una especie de santuario, un lugar dedicado al culto de Mozart donde Pauline era la suma sacerdotisa.[518]

La lista de quienes asistían con regularidad a las tardes de música de los jueves puede interpretarse como un quién es quién del mundo artístico del París de la segunda mitad de la década de 1850; compositores como Berlioz, el joven Saint-Saëns y el *bon*

vivant Rossini, que conocía a Pauline desde que era una niña y seguía profesándole el mayor de los afectos; los pintores Delacroix, Corot, Doré y Scheffer; escritores tan diversos como Augier, Renan y Turguénev; y Daniele Manin, el dirigente republicano veneciano de 1848, que vivía en el exilio en París. En estas recepciones, los Viardot implicaban a sus propios hijos en la interpretación musical. Para Louise, la mayor, que para entonces ya era adolescente y una pianista competente, los conciertos eran una «verdadera tortura», pues estaba obligada a tocar leyendo a primera vista el acompañamiento de piano para solistas de primer nivel ante un público distinguido. «Evidentemente fue una buena formación para convertirme en música —recordaba más tarde—, pero parecía más bien un castigo.»[519]

Entre los visitantes extranjeros estaban Liszt, Rubinstein, Chorley, Herzen, Bakunin y Dickens. El último había escuchado a Pauline cantar *Le Prophète* en Londres, en 1849. Aunque tenían amigos en común, no había hecho ninguna visita a los Viardot durante los viajes que hiciera a París en 1850, en 1851 y en febrero de 1855. No fue hasta el otoño de 1855, cuando Dickens viajó a París para la Exposition Universelle, que finalmente se conocieron. Dickens pasó varios meses en París. A los pocos días de su llegada, lo visitó Scheffer, quien lo persuadió para que posara para un retrato en su estudio de la rue Chaptal, muy próximo a la casa de los Viardot. A Dickens lo aburrían aquellas largas sesiones. Tuvieron lugar en un momento en que se encontraba sometido a una intensa presión por su trabajo. «Apenas puedo expresar lo intranquilo y agitado que me hace sentir estar ahí sentado, sentado, sentado, con *La pequeña Dorrit* en la cabeza», escribió a su amigo John Forster. El cuadro no resultó muy bien. A Scheffer le parecía más un almirante holandés que un novelista inglés, y Dickens, aunque le agradaba el resultado, no creía que se pareciera en absoluto a él. Fue durante estas sesiones que conoció a Pauline. Dio una lectura de *El grillo del hogar* para sesenta

invitados en el estudio de Scheffer. Pauline acabó la lectura entre lágrimas; la historia de fidelidad matrimonial y acusaciones de traición debieron de tocarle la fibra sensible. En una segunda velada, ella cantó para el escritor inglés, quien le envió un capítulo de *La pequeña Dorrit* como muestra de gratitud por el «placer» que su «gran genio» le había dado.

Desde ese momento, Dickens fue un visitante habitual en la rue de Douai. Allí estuvo en lo que él mismo describió como «una cena muy buena y notablemente poco pretenciosa» con Scheffer y George Sand, que había llegado de Nohant para la ocasión, en enero de 1856. «Los Viardot son propietarios de una casa en la zona nueva de París, la cual tiene exactamente el mismo aspecto que si se hubieran mudado la semana pasada y se fueran a ir la próxima —le escribió Dickens a Foster—. A pesar de lo cual, llevan viviendo en ella ocho años. La ópera es lo último que asociarías con la familia. Ni siquiera se abrió el piano.» La reunión entre Dickens y Sand fue un éxito ambiguo. Él no conocía las novelas de ella, y esta se aburrió con él, quien no la impresionó en absoluto. A él, ella le pareció «una mujer singularmente ordinaria en apariencia y modales», muy lejos, en otras palabras, de la preconcepción que había tenido de ella como librepensadora peligrosamente inmoral. «Rolliza, con aire de matrona, atezada, de ojos negros. Ningún aspecto de intelectual —le escribió a Foster—, salvo por una pequeña pero tajante manía de limar todas las opiniones ajenas con las suyas, que supongo que ha adquirido en el campo, donde vive y donde domina a un pequeño círculo.»[520]

Una persona que faltaba en el círculo de Viardot era Gounod. Pauline se había enemistado con él en 1852, al anunciar este de forma inesperada su matrimonio con Anna Zimmermann, hija de un profesor de piano del Conservatorio de París. La boda se celebraría a finales de mayo, la fecha de nacimiento de la hija de Pauline, Claudie, por lo que no había posibilidad de que los

Viardot acudieran. Pero ni siquiera habían sido invitados a la boda, algo por lo que Pauline estaba molesta. Los Zimmermann habían cancelado varias invitaciones de los Viardot sin apenas antelación y sin razón aparente. Pauline les había enviado un valioso brazalete para la novia como regalo de bodas, pero Gounod lo había devuelto al día siguiente, junto con una breve carta en la que explicaba que él ya había pensado regalar un brazalete a su esposa, por lo que este no era necesario.[521] En realidad, había rechazado el regalo por la insistencia de los Zimmermann, que querían distanciarse de los Viardot; habían corrido rumores sobre la historia de amor entre Pauline y Gounod, y habían recibido una carta anónima amenazando con revelarlo. El hecho de que Gounod, que le debía tanto a Pauline, se hubiera plegado a esta afrenta indignó de manera particular a Louis, quien le escribió en nombre de su esposa para romper toda relación con él. Ary Scheffer intervino, rogándole a Gounod que su primera visita social con su nueva esposa fuera para los Viardot, pero este no lo hizo así, y los Viardot se enfurecieron. Tomaron como un insulto que él no tomara las medidas necesarias para defender el honor de Pauline. Louis lo vetó de su casa para siempre. Ella escribió largas cartas a George Sand, en las que se lamentaba desconsolada de cómo la habían perjudicado. Turguénev aprovechó la oportunidad para recuperar su favor. «Actuar como lo ha hecho es repugnante —le escribió a Pauline en agosto—, todo ha terminado entre él y yo. No quiero volver a pensar en él.»[522]

4

EUROPEOS EN MOVIMIENTO

Tarjetas parecidas iban llegando a diario desde Innsbruck, Verona, Vicenza, Padua, y todas comenzaban diciendo: «Esta mañana hemos visitado el famoso museo de la ciudad», o, cuando no era el museo, era un anfiteatro o alguna iglesia de Santa María más un nombre añadido.

THEODOR FONTANE,
Effi Briest

I

Entre 1857 y 1861, Turguénev estuvo viajando constantemente. Era incapaz de permanecer demasiado tiempo en ningún lugar. Gran parte de estos viajes eran en busca de curas para diversas dolencias, pero también contaba su tormento emocional. En febrero de 1857, quejándose de un dolor en la vejiga, dejó París y marchó a Dijon a consultar a un médico que le había recomendado Louis Viardot. «Mi plan es pasar aquí una semana —escribió a Annenkov en San Petersburgo—, volver tres semanas al lugar de mi tortura, llamado París, visitar Londres y luego regresar a casa.»[523]

Los incesantes viajes retrasaron su regreso a Rusia dieciocho meses más. Tras una breve estancia en Londres para visitar a Herzen, que se había instalado allí en 1852, Turguénev viajó a Berlín y Dresde; luego fue a tomar las aguas a Sinzig, en el Rin, se marchó apresuradamente a Baden-Baden para rescatar a Tolstói, que había perdido todo su dinero en el casino, pasó tres semanas con él en la costa de Boulogne, regresó a París y a Courtavenel, donde pasó el mes de septiembre, viajó por Italia los seis meses siguientes y se tomó otros tres para regresar a Rusia, pa-

sando, por el camino, por Viena, Praga, Dresde, Leipzig, París, Londres y Berlín.

En París, Turguénev se sentía de sobra, una compañía no deseada. Esa era la razón de su agitación. «No hablaré de mí mismo, una persona quebrada del todo —le escribió a Botkin antes de partir hacia Dijon—. Me siento como un desperdicio que hayan olvidado barrer, ese es mi ánimo constante. Quizá se me pase cuando me marche de París.» Dos meses después, tal estado de ánimo no había mejorado. Turguénev escribió a Annenkov contándole que estaba viviendo una «crisis moral y física» de la que tenía que «emerger, o bien destrozado, o bien reparado [...], quiero decir apuntalado, como un cobertizo en ruinas se apuntala con troncos».[524]

La causa de esa depresión fue una súbita ruptura de su relación con Pauline. El otoño anterior, a su regreso de Rusia, habían compartido una gran cercanía. Habían pasado cerca de un mes «maravilloso», juntos en Courtavenel, durante el que Turguénev había sido «muy feliz», tal como escribió a Botkin, porque se sentía muy próximo a ella. Pero, de pronto, se produjo un cambio repentino. Pauline se volvió distante, incluso fría. Rara vez contestaba a sus cartas. Para saber algo de ella, Turguénev tenía que escribir a su hija, cuyas relaciones con Pauline eran malas.[525] La ruptura fue catastrófica para él. Lo puso enfermo. Incapaz de escribir, destruyó todas sus notas y dijo a sus amigos que estaba acabado como escritor. En ese momento tenía solo treinta y nueve años. «Da pena ver a Turguénev —observó Tolstói—. No lo hubiera creído capaz de un amor tal.»[526]

La actitud de Pauline había cambiado al quedarse embarazada de su cuarto hijo, Paul, en noviembre de 1856. La coincidencia puede explicarse de dos maneras. Ella tenía costumbre de romper las relaciones con sus admiradores después de haberlos alentado inicialmente. Se lo hizo a Gounod y después se lo haría también a Berlioz. Era como si disfrutara del coqueteo y de la

sensación de ser admirada por aquellos hombres famosos, y después se asustara si se acercaban demasiado, lo que supondría una amenaza para su compromiso matrimonial, del que ella dependía mucho más de lo que estos admiradores eran conscientes. Quizá Turguénev se sintió herido por el hecho de que Pauline hubiera concebido un hijo con Louis en el momento en que él se había sentido más cerca de ella. Puede que hasta lo viera como una traición. Sintiéndose rechazado, se fue de viaje al extranjero. «Uno no puede vivir así —le escribió a Nekrásov—. Se acabó el permanecer sentado al borde del nido de otra persona.» A Tolstói le confesó en una carta el 20 de diciembre: «Soy demasiado mayor como para no tener un nido, como para no quedarme en casa. En primavera volveré a Rusia, aunque para partir de aquí tenga que decir adiós a los últimos sueños de la llamada felicidad».[527]

Otra explicación es que el padre de Paul fuera Turguénev, o que al menos existieran sospechas de que podía serlo, y que este se marchara para proteger a los Viardot de los rumores que empezaban a crecer. Quizá Pauline le retiró su afecto de forma deliberada, para impulsarlo a marcharse. Eso explicaría, sin duda, un curioso comentario de ella en una carta a Rietz, su confidente, en enero de 1859: «El amor mata cuando no se le permite estallar en llamas. Extinguirlo es una tortura cruel, triste, letal y terrible».[528]

Existen pruebas circunstanciales que sugieren la viabilidad de esta explicación, aunque la fuente que podría confirmárnoslo de forma más fiable, el diario de Turguénev, que había mantenido desde 1851, fue destruido por el propio escritor poco después de que Pauline se quedara embarazada, es probable que porque contuviera pruebas comprometedoras de su relación, que podían haber salido a la luz en caso de que él muriera.[529] Cuando Paul nació, en julio de 1857, Turguénev escribió una carta extraordinariamente pletórica a Pauline en la que mostraba mucha más aleg-

ría que en cualquiera de las cartas que le había enviado por el nacimiento de sus otros hijos. Cuando Paul tenía tres años, cayó gravemente enfermo de neumonía. Pauline pidió a Turguénev, quien entonces estaba en Alemania, que acudiera de inmediato a Courtavenel para atenderlo, mientras ella cumplía el compromiso de cantar en un concierto en Londres. Él lo dejó todo para acudir. El hecho de que ella lo llamara a pesar del enfriamiento de su relación sugiere que reconocía la existencia de un vínculo entre Turguénev y el niño. Aquel trató siempre a Paul con enorme afecto paternal, hasta el punto de que Louis se quejó en una ocasión de que sentía que le había usurpado su propia posición como padre. El niño tocaba el violín y, más tarde, se convertiría en un conocido solista. Se rumoreaba que quien había pagado su Stradivarius había sido Turguénev, en lugar de dejarle una partida como herencia en el testamento. El violín valía mucho más que las modestas sumas que dejó a las hijas de Pauline. Igual de sugerente resulta una extraña nota presente en el testamento de Louis, en la que insta a sus hijos, «incluido mi hijo Paul», a respetar a su madre una vez fallecido él.[530]

El propio Paul nunca negó los rumores de que era el hijo de Turguénev. A menudo contaba una anécdota de su infancia, un incidente en el que su madre lo había reprendido por mostrarse maleducado con Turgénev. Cuando le dijeron que le diera la mano al amigo de su madre, Paul alegó que Turguénev le había pellizcado la oreja por alguna travesura menor y que él no acataría ningún castigo más que de su padre. El comentario hizo que su madre y Turguénev intercambiaran una «mirada muy significativa», lo que a Paul le pareció extraño.[531]

Si Turguénev era realmente su padre, tiene sentido que desapareciera cuando Pauline se quedó embarazada. Distanciarse era la manera obvia de reducir al mínimo el riesgo de que estallara un escándalo que podría arruinar la carrera de la cantante. Las novelas de Turguénev están llenas de nómadas incansables, rusos

desarraigados como él que yerran sin rumbo por Europa. El anónimo protagonista y narrador de *Asia* (1857), Lavretski en *Nido de nobles* (1859), Sanin en *Aguas primaverales* (1871); estos infaustos viajeros enfermos de amor son su *alter ego* de los años en los que estuvo separado de Pauline. Igual que Turguénev, ninguno de ellos tiene un nido.

Lejos de ser un escritor acabado, Turguénev estuvo muy productivo durante su periodo de nomadismo, y completó tres de sus mejores novelas[23] y otras tres obras menores, incluida la novela corta *Asia*, lo que indica, en palabras de su biógrafo, «que esta gran explosión de energía literaria fue su forma de reconciliarse con la miseria personal a la que ahora se veía condenado». *Asia* la empezó (y está claramente ambientada) en la tranquila ciudad balneario de Sinzig. Allí, Turguénev se alojó en la Badehaus, ubicada en el linde de un pinar, desde donde contemplaba por la ventana, tal como le contó a Tolstói en una carta, «un amplio valle de trigales y huertos de árboles frutales y, en el horizonte, la línea irregular de las colinas de la orilla derecha del Rin». El narrador cuenta la historia de su amor desesperado por una joven llamada Asia, que se marcha del balneario de Renania, dejándole una triste nota de despedida, hasta que él encuentra el valor suficiente para proponerle matrimonio. La historia reflejaba la propia indecisión de Turguénev y todo lo que lamentaba de su relación con Pauline. Terminó la novela en Roma, donde también trabajó en *Nido de nobles*, otra melancólica historia de decepción amorosa. Su héroe, Lavretski, no muy distinto de Turguénev, regresa de París a su hogar en Rusia después de que se haya revelado la infidelidad de su esposa. Se enamora de Liza, una joven de sólidos sentimientos religiosos, con quien espera casarse, cuando se entera de la muerte de su esposa por medio de un periódico francés. La noticia resulta ser falsa. La esposa distanciada de Lavretski aparece pidiéndole perdón, regresa a París con un pagaré por una gran suma de dinero de parte de aquel, y Liza en-

tra en un convento. La novela puede leerse como una alusión a los sentimientos de ansiedad que provocaba a Turguénev su relación con Pauline; al haber vinculado a ella su felicidad, lo que significaría volver a París, ¿no se había negado a sí mismo la oportunidad de encontrar una fuente de amor más estable en su patria?

Turguénev fue posponiendo su regreso a Rusia porque, como contó por carta a sus amigos de San Petersburgo, «me seduce la idea de pasar un invierno en Italia, en Roma en concreto, antes de cumplir cuarenta años y morir». También esperaba escribir bien allí. «En Roma es imposible no trabajar y, a menudo, no trabajar bien.»[532] La idea de viajar a Italia le rondaba desde la primavera de 1857, cuando había escrito a Botkin en Moscú sugiriendo que se uniera a él en París para ir juntos en tren a Londres, pasar allí la temporada y viajar después al Rin, Suiza e Italia. «Se encontrará en los lugares más interesantes en el mejor momento posible; París en mayo, Inglaterra en junio, el Rin y Baden-Baden en julio, Suiza en agosto», en esa etapa, Italia estaba planeada para el otoño. Botkin era un viajero experimentado. Hijo de uno de los mayores comerciantes de té de Rusia, era un adinerado diletante, crítico de arte y de música, escritor de viajes y experto en arte español e italiano, por lo que, en muchos sentidos, era un compañero de viaje ideal. Los planes se vieron retrasados por el viaje de Turguénev a Sinzig, pero a finales de septiembre estaban preparados. «¡Así que nos vamos!», escribió Botkin.

> Seré un compañero tranquilo y paciente, y solo le pediré que sea paciente a su vez. A mí me resulta muy penoso viajar de noche, y en carruaje o diligencia. Incluso de París a Marsella prefiero parar una noche en Lyon […]. Desde Marsella tendremos que llegar de alguna manera a Niza, y luego, por el camino de la costa, hasta Génova. ¡Sí! Olvidé decir que hago todo lo posible para evitar los viajes por mar […]. Solo iremos en barco de Génova a Livorno. Y desde Florencia, por tierra, por los lugares donde se ha desarrollado todo el arte cristiano.[533]

El comienzo del viaje fue bastante fácil. El tramo final del ferrocarril París-Marsella se había inaugurado en 1856, lo que permitía a los pasajeros recorrer esos 862 kilómetros en solo diecisiete horas. Cruzar a Italia resultaba mucho más lento. El camino costero entre Niza y Génova era notoriamente difícil. A partir de 1857 se complicó aún más por los trabajos de construcción de la vía férrea de Liguria a lo largo de la cornisa costera. Pero el viaje era muy bonito. «He entrado en Italia desde varias direcciones, pero ninguna que tuviera una vista tan fascinante como esta —escribió Botkin a Fet, que había declinado la oferta de unirse a ellos en el viaje—. Palmerales, enormes adelfas y huertos de árboles, todo ello próximo al mar azul claro. Hay lugares donde uno entra en éxtasis.» En Génova, donde la pérdida de un baúl los retrasó durante tres días, visitaron los palacios de la ciudad con una guía, el *Handbook for Travellers in Northern Italy*, de John Murray (1854), y, por las tardes, fueron a la ópera. «Génova es una ciudad muy bonita —escribió Turguénev a Pauline el 27 de octubre—, pero las mujeres son todas repulsivas, no importa lo que diga la guía [...]. Hay algunos palacios magníficos y algunas calles sucias (por cierto, vi el original del Ribera de Viardot en el Palacio Balbi);[24] el retrato de Van Dyck del marqués de Brignoles sobre un gran caballo gris es "una maravilla".»[534]

En Roma, se alojaron en el Hotel d'Inghilterra, una residencia aristocrática del siglo XVI convertida no hacía mucho en un hotel que era popular entre los visitantes ingleses, en parte porque Byron y Keats se habían alojado allí. Botkin dejaba a Turguénev solo para que pudiera escribir, pero comía con él y pasaban juntos las veladas en la ópera, jugando al ajedrez o conversando sobre arte en el Café Greco, cerca de la plaza de España, donde se reunía un grupo de artistas rusos entre los que estaba Alexander Ivanov, que entonces estaba terminando su gran lienzo *La aparición de Cristo ante el pueblo*, en el que llevaba trabajado más de veinte años. Turguénev se sintió rejuvenecido por aquella estancia.

«Roma es maravillosa —le escribió a Annenkov—. En ninguna otra ciudad tiene uno la sensación constante de que lo Grande, lo Hermoso y lo Importante están siempre al alcance de la mano, rodeándolo constantemente, para que, en cualquier momento, se pueda entrar en la esfera de lo divino.» A la condesa de Lambert, su confidente durante aquellos años de separación de Pauline, Turguénev le confesó que era «una ciudad donde es más fácil estar solo», idea que desarrolló en una carta a la escritora ucraniana Maria Markovich cuando le escribió que «Roma es una ciudad sorprendente, que puede reemplazar a cualquier cosa; la sociedad, la felicidad e incluso el amor».[535]

El consuelo llegó también del hecho de recorrer Italia. Con Botkin como guía experto, Turguénev visitó la Villa Madama y la Villa Pamphili, el pintoresco lago Albano, y Frascati, accesibles por un ferrocarril recién inaugurado, uno de los primeros de Italia, que tardaba solo media hora en llevar a los excursionistas desde Roma a la bonita ciudad ubicada en la colina. También hicieron un viaje más largo a Nápoles y Pompeya. Después, Turguénev se separó de Botkin y viajó solo a Florencia, donde empleó el *Handbook* de Murray como guía de los tesoros artísticos de la ciudad; y desde allí fue a Pisa, a Milán y a Venecia, de camino a Viena, para consultar a un médico antes de regresar a Rusia. «Florencia es una maravilla», escribió a Botkin el 28 de marzo, y seguía con los consejos de la guía de Murray:

> Preste atención, por cierto, a un cuadro de Raphael en el Palacio Pitti, n.º 245 de la sala Educación de Júpiter; es un modelo para sus *madonnas*, en particular las de Dresde.
>
> Cuídese y hasta que nos veamos en Rusia, suyo I. Turguénev
>
> PD: Cómprese una Murray para Florencia.[536]

II

Este tipo de viajes fueron posibles gracias a los ferrocarriles. Turguénev los empleó tan a menudo como pudo en sus viajes por Europa. Incluso aprendió a escribir en ellos.

Menos de un año después de su regreso a Rusia, en 1859, había partido de nuevo hacia Londres y París, y había realizado viajes más breves a los balnearios de Vichy y Ostende en el camino de vuelta a San Petersburgo. Volvió a Europa la primavera siguiente, viajó en tren desde la capital rusa hasta Berlín, París, Múnich, Bad Soden, siguiendo el Rin hasta Colonia y Aquisgrán de camino a Londres, y por último Ventnor, en la isla de Wight, un balneario costero favorito de la aristocracia rusa que le habían recomendado Botkin y Herzen, donde pasó tres semanas de agosto de 1860 trabajando en el planteamiento de *Padres e hijos*.

La novela corta, dedicada a Belinski, es una obra maestra de técnica narrativa y forma realista. Fue más ampliamente leída en el extranjero que ninguna otra creación de Turguénev, llevó el estatus de la literatura rusa a nuevas cotas, a la altura de la ficción inglesa o francesa, y granjeó a Turguénev una fama internacional. El principal interés de la novela es su héroe trágico, Bazarov, el «nihilista» primigenio, contrario a todo principio o institución que no esté al servicio del bienestar social de las personas. Bazarov, estudiante de medicina, acompaña a su amigo Arkady a visitar la casa de su padre tras graduarse ambos en la Universidad de San Petersburgo. Sus opiniones revolucionarias, débilmente compartidas por Arkady, enfrentan a los jóvenes con el padre y el tío de Arkady, que mantienen puntos de vista más liberales. La confrontación entre ambas generaciones ubicó a la novela en el centro del debate político en Rusia durante la década de 1860, una época en la que estudiantes y jóvenes radicales cuestionaban el sistema zarista y condenaban el quietismo político de la generación de sus padres (la «generación de los cuarenta»), exigiendo acciones más decididas para mejorar las condiciones de vida del campesinado. Cáustico, desabrido, intelectualmente severo y seguro de sí mismo, Bazarov es, en muchos sentidos, el ejemplo arquetípico del radical estudiantil, en particular de los que pro-

cedían de los *raznochintsy*, familias de origen no noble, que desempeñaron un papel destacado en el movimiento revolucionario de aquella década. Pero su personaje es más complejo que un arquetipo. Arkady le presenta a Anna Odintsova, una elegante viuda, y Bazarov se enamora de ella, pero sus sentimientos lo perturban, pues van en contra de sus principios. En cualquier caso, estos sentimientos no son correspondidos por Anna, una persona fría y ensimismada. Quizá, si ella lo hubiera amado, el carácter de Bazarov se habría suavizado, y se habría mitigado su furioso impulso destructivo. El efecto balsámico del amor se revela en el personaje de Arkady, cuyo compromiso con Katya, hermana menor de Anna, señala el final de su encaprichamiento con Bazarov y con sus ideas radicales. Este se separa de su amigo, regresa al campo con sus humildes padres y trabaja allí como médico, hasta que, más tarde, muere de tifus.

Turguénev concibió al personaje de Bazarov durante su estancia en Ventnor. La idea para el protagonista le vino de un joven médico de provincias, al que Turguénev se refería con la letra D, y que se cree que es un tal Dmitriev, a quien había conocido en un tren en el que viajaba, en segunda clase, de Moscú a San Petersburgo. En sus *Páginas autobiográficas* (1869), Turguénev cuenta que estaba «tomando baños de mar en Ventnor» cuando dio forma a su personaje, que, como todos sus héroes de ficción, tuvo su punto de partida en una persona real a la que gradualmente fue añadiendo los adecuados elementos de ficción. En la base de Bazarov «estaba la personalidad de un joven médico de provincias que me impresionó mucho. (Murió poco antes de 1860.) En aquel hombre notable pude ver la encarnación de ese principio que apenas había cobrado vida, pero que comenzaba a agitarse en aquel momento, el principio que después recibiría el nombre de nihilismo».[537]

Es una de las ironías más extrañas de la historia literaria que la mayor creación de Turguénev, la encarnación ficcionada del re-

volucionario ruso del siglo XIX, tomara forma en el elegante balneario costero de Ventnor. Los círculos rusos de la isla de Wight sin duda influyeron en la imagen de Bazarov que creó Turguénev. Se encontraban sumidos en debates sobre la inminente emancipación de los siervos y la necesidad de impulsar reformas sociales en Rusia para sacar a los campesinos de la pobreza y la ignorancia. Gran parte de sus discusiones estuvieron determinadas por la aparición en Rusia de una nueva generación de radicales; jóvenes escritores reunidos en torno a la revista *Sovremennik*, que se convirtió en portavoz de la intelectualidad revolucionaria, dejando de lado a liberales como Turguénev, que había sido un colaborador habitual. Este tuvo la idea de fundar una Sociedad para la Propagación de la Alfabetización y la Educación Primaria, y presentó un borrador de programa a la colonia rusa para su discusión. Según Annenkov, que visitó a Turguénev en Ventnor, el programa «fue estudiado en detalle en las reuniones nocturnas que tuvieron lugar en la residencia de Turguénev, se reescribió y, tras muchas discusiones, correcciones y añadidos, se adoptó por un comité compuesto por miembros escogidos del grupo». Pero después no se tomaron medidas prácticas para fundar escuelas ni reclutar maestros, y Annenkov se quedó con la impresión «de que el plan simplemente se basaba en la idea de demostrar la necesidad, la utilidad y el carácter patriótico de la sociedad».[538]

Turguénev había acudido a Ventnor para tomar baños de mar. Había confiado en pasar las vacaciones en compañía de Annenkov y de Maria Markovich, de veintiséis años, que habían prometido reunirse allí con él. Markovich no acudió, y el resto de los placeres de un descanso junto al mar pronto se vieron arruinados por el clima inglés, que se volvió frío y lluvioso, lo que hacía imposible del todo bañarse en el mar. Turguénev describió el triste escenario en una carta a la condesa Lambert el 18 de agosto:

> La franja ancha y levemente inclinada de arena ocre amarillenta que forma la orilla del mar, en absoluto urbanizada y desnuda de toda vegetación, se extiende mucho más allá de los límites del pueblo. Con la pleamar, unas olas de color verde botella, las olas frías del norte, llegan hasta la barrera de casas uniformes. Cuando baja la marea, puede verse la figura de espaldas erguidas de los ingleses que pasean por la arena húmeda, firme y jalonada por tiras de algas.[539]

Confinado en su residencia debido al mal tiempo, Turguénev se sentó en el escritorio de su habitación y comenzó a escribir su obra maestra. No tenía nada más que hacer.

Turguénev era un experimentado viajero del ferrocarril. Sumando todos sus periplos por Europa y los viajes a Rusia, debe haber viajado más en tren que cualquier otro escritor de su época. En la década de 1860 era posible llegar en tren a casi todas las principales ciudades de Europa y a muchas de las más pequeñas. Durante las décadas de 1850 y 1860, el ritmo de construcción de vías ferroviarias fue asombroso. En todas partes, los ferrocarriles se consideraron una clave fundamental para el crecimiento económico, la estabilidad política y la unidad nacional. En Alemania, donde se veían como una fuerza conectora de todos los estados alemanes e impulsora de la unificación, la extensión de las líneas terminadas creció de 5856 kilómetros en 1850 a 17 612 kilómetros en 1869. La inversión en el ferrocarril representó una cuarta parte del total de las inversiones, tanto públicas como privadas, durante aquellos años. En Francia, el crecimiento no fue menos impresionante: de 2915 a 16 465 kilómetros.[540] Las vías férreas se extendieron al sur hasta Madrid y Roma, al norte hasta Copenhague y Estocolmo, al este hasta Moscú y San Petersburgo, y al oeste hasta Cornwall y Galway.

Al hacer más fáciles y asequibles los viajes al extranjero, el ferrocarril alentó a la gente a viajar más a menudo y a mayores distancias que antes. Los británicos fueron pioneros. Se puede decir que impulsaron la creciente industria turística en Europa. En to-

das las ciudades importantes de la ruta habitual por Francia, Renania y Suiza hasta Italia, los grandes hoteles ostentaban nombres como Hôtel d'Angleterre, Hôtel des Anglais, Hôtel de Londres, Hotel d'Inghilterra, etcétera. Los Goncourt se lamentaban de que, para los franceses, era difícil viajar por su propio país, pues el personal de todos los hoteles no estaba interesado más que en atender a los turistas británicos.[541] Las clases medias británicas eran las más adineradas de Europa. Al vivir fuera del continente, sentían una mayor necesidad de viajar que sus homólogos europeos. El *grand tour* había estado dominado por la aristocracia británica y había establecido un modelo concreto de recorrido por Europa como medio para la mejora intelectual.

En el punto álgido de la moda británica del *grand tour*, durante la década de 1780, el historiador Edward Gibbon había estimado que, al año, podía haber hasta cuarenta mil británicos —familias enteras, incluidos hijos, tutores y sirvientes— de viaje por el continente. Los jóvenes adinerados se dirigían a Italia para completar su conocimiento de los clásicos, conocer las modas continentales y buscar aventuras sexuales. Durante las primeras décadas del siglo XIX, se produjo un constante aumento del número de viajeros. Eran más diversos, muchos de ellos pertenecían a las clases profesionales, y tendían a hacer recorridos más cortos por los Países Bajos y el Rin hasta Suiza, que se habían abierto para facilitar el viaje en barco de vapor. Pero este aumento fue pequeño en comparación con el repentino auge de los viajes en tren que se produjo durante las décadas de 1850 y 1860. Tras completar los enlaces ferroviarios de Londres y París con los puertos del canal de la Mancha, el número de travesías registradas por el canal aumentó de 165 000 en 1850 a 238 000 en 1860 y 345 000 en 1869. Al final de este periodo, los pasajeros podrían viajar de Londres a París en tan solo medio día.[542]

La industria turística fue una creación de la era del ferrocarril. Incluso la palabra «turista» era relativamente nueva. Apareció en

las lenguas francesa e inglesa, a partir de la década de 1810, y se fue popularizando a partir de la década de 1840, con la implantación en el continente de los ferrocarriles, hoteles, restaurantes, tiendas de recuerdos, guías de viajes y demás.[543] Mientras que antes los viajes por el extranjero habían sido un placer solo al alcance de unos pocos, el ferrocarril los hizo accesibles a un número de personas mucho mayor. Las élites culturales tenían sus dudas sobre esta revolución en los desplazamientos. «La enorme extensión de los viajes por el continente es una de las grandes características de los últimos diez años», comentaba la *Edinburgh Review* en 1873:

> Durante los meses de otoño, toda Europa parece entrar en un estado de movimiento perpetuo. En cada pequeña estación de tren hay una multitud. Se construyen nuevos hoteles (como en Lucerna) pensados para dar cabida a quinientos, seiscientos o setecientos huéspedes, y los más frecuentados rechazan diariamente a unos doscientos solicitantes, para quienes no hay habitaciones. No hay lugar, por difícil que sea el acceso, que no se vea atacado. El remoto lago Koenigsee, en Baviera, al que antes quizá llegaban una docena de extraños en el transcurso de un mes, tiene ahora cuatro barcos, y los carruajes que esperan en la orilla pueden contarse más allá de la cincuentena. La cima del Rigi está pelada de hierba y salpicada de botellas rotas y fragmentos de *The Daily Telegraph*.

A diferencia de las antiguas élites, que podían permitirse viajar durante varios meses e incluso años, los nuevos turistas ferroviarios concentraron todos sus viajes durante unas pocas semanas de vacaciones en verano. «Todo el mundo está viajando», escribió Fontane en *Viajes modernos* (1873):

> Igual que en los viejos tiempos la gente se divertía hablando del clima, ahora lo hacen hablando de viajes. «¿Adónde fueron este verano?», es todo lo que dice la gente entre octubre y Navidad. «¿Adónde irán el próximo verano?», es todo lo que dicen entre Navidad y Pascua. Hay muchas personas que pasan once meses del año preparándose para el duodécimo (cuando viajan), como si se tratara de una escalera hacia una existencia superior. La gente vive por ese duodécimo mes.[544]

Lo que deseaban los turistas era realizar una versión comprimida del *grand tour*. Querían muchas cosas; ver los lugares más emblemáticos de Europa, los pintorescos y los que tenían impor-

tancia cultural; centrarse en aquellos aspectos de un lugar que eran nacionalmente «auténticos» y únicos, lo que no podían ver en casa, y volver pensando con orgullo «que han visto, al fin y al cabo, tanto como sus vecinos», tal como lo expresó Trollope en sus *Travelling Sketches* (1866). El «verdadero placer» de «la familia que sale al extranjero» empieza solo una vez vuelve a casa, continúa Trollope:

> El espíritu que los instiga a deambular no es un anhelo de estar a la moda [...]. Los días en los que escuchábamos
>
> La señora Grill está muy enferma.
> Y nada le traerá mejoría
> hasta que vea las Tullerías,
> y pasee por el Louvre
>
> están casi acabados, y con toda certeza han quedado atrás para aquellas personas tan sensatas como las que estoy describiendo. Lo que buscan no es la moda ni tampoco anteponen la diversión. El *pater familias*, desde el principio sabe que no se divertirá, y ya está deseando que el viaje termine y poder regresar a su club. La *mamma* lo teme un poco, y siente más recelos que agradable anticipación. Ella no puede disfrutar mucho cuando papá se encuentra enojado, y él, por lo general, suele estarlo cuando se siente incómodo. Y además, la gente de las pensiones es a menudo tan poco civilizada; ¡y mamá tiene pavor a esas camas! Y las chicas no esperan una pura satisfacción. Saben que tienen mucho trabajo por delante, y el temor de cometer errores al hablar francés no es agradable. Pero es lo que hay que hacer. No haber visto Florencia, Roma, Múnich ni Dresde, no estar familiarizado con el Rin, no haber cabalgado sobre los Géminis o haber hablado con escaladores alpinos en Zermatt, es ir por detrás del mundo.

La «cultura» era el mayor atractivo. Mediante la contemplación de las mejores obras de arte de Europa y de sus célebres lugares emblemáticos y monumentos históricos, los turistas buscaban cultivarse viajando por el extranjero; lo enfocaban como una adquisición o como un producto que podían tachar de la lista de experiencias vividas. Las galerías y museos nacionales eran los principales puntos de referencia para los turistas cuando planeaban sus itinerarios. Las exposiciones internacionales, como las de Londres (en 1851 y 1862), París (en 1855 y 1867) y Viena (en 1873) atraían igualmente a los visitantes extranjeros, aunque es difícil precisar en qué número.[25]

En 1857, Turguénev asistió en Manchester a la Exposición de Tesoros de Arte, una de las mayores en su género, que exhibía dieciséis mil obras de arte, entre ellas muchas de los viejos maestros. La exposición llevó hasta la norteña ciudad industrial a más de un millón trescientos mil visitantes de toda Europa, y muchos de ellos viajaron, como fue el caso de Turguénev, con billete de ida y vuelta en el día desde Londres. La élite industrial de Manchester, a cuya cabeza se encontraba George Scharf, el crítico de arte, había organizado la exposición con el objetivo de ubicar a la ciudad en el mapa cultural a la altura de Londres y París, en cuyas recientes exposiciones internacionales habían colaborado. Turguénev quedó fascinado por sus «muchas maravillas», los Rafael, los Rembrandt y los Michelangelo, dispuestos en orden cronológico para mostrar cómo había evolucionado el arte. En aquel momento, esta era una forma relativamente nueva de organizar las galerías públicas que había iniciado Gustav Waagen, uno de los académicos del arte que estaba detrás de la exposición de Manchester, en el Museo Real de Berlín, pero que aún no se había aplicado en la National Gallery de Londres.[545]

El siglo XIX fue la edad de oro de las galerías y museos públicos. Se abrieron colecciones reales en unos palacios que, en general, se hicieron también más accesibles —proceso que se inició durante las últimas décadas del siglo XVIII—, o se trasladaban a galerías nacionales recién inauguradas. No es casualidad que el desarrollo del negocio del turismo europeo se desarrollara al mismo tiempo que la creación de las colecciones nacionales en todo el continente; el Victoria and Albert Museum (1852) y la National Portrait Gallery (1856) en Londres; el Hermitage en San Petersburgo (1852); la Neue Pinakothek en Múnich (1853); la Galería Semper de Viejos Maestros en Dresde (1854); la Scottish National Gallery en Edimburgo (1859); la Galería Nacional de Berlín (1876), y el Kunsthistorische Museum de Viena, inau-

gurado en 1891 pero que llevaba en diseño desde la década de 1850.[546]

También las casas de los escritores y otros lugares literarios se estaban convirtiendo en importantes atracciones turísticas. En el Reino Unido, las excursiones organizadas a los santuarios literarios representaban gran parte del primer tráfico turístico; la zona del llamado Brontë *Country* en los Peninos, el Distrito de los Lagos de Wordsworth, el lugar de nacimiento de Shakespeare en Stratford…, todos estos lugares se abrieron a los turistas durante las décadas de 1840 y 1850 gracias al ferrocarril. Lo mismo estaba ocurriendo en el continente con las casas de escritores como Rousseau, Voltaire, Petrarca, Schiller y Goethe, cuyo hogar en Frankfurt fue comprado para abrirlo al público en 1863.[547]

En el caso de los turistas británicos del continente, fueron los escritos de Byron, más que ninguna otra obra literaria, lo que determinaron sus destinos. Quienes viajaban al Rin y a Italia se guiaban por su poesía, que les indicaba lo que debían sentir en aquellos lugares que figuran en los poemas. Las guías de Murray organizaban itinerarios para que se pudieran visitar el mayor número posible de los lugares mencionados por Byron, asegurándose de citar sus versos a la menor oportunidad (John Murray también era su editor). Incluso se llegó a hacer una edición de bolsillo de su poesía para viajeros. Si al poeta le había agradado determinado cuadro o edificio, así se indicaba a los lectores de las guías. En algunos lugares, como la cascada de Terni, en los que se suponía que el viajero debía experimentar lo sublime, el *Handbook* de Murray delegaba por completo en Byron, para añadir, sin más, «los hechos históricos y de otro tipo que puedan resultar útiles» como complemento al «hermoso pasaje de Lord Byron, a cuyo juicio, ya sea desde arriba o desde abajo, vale por toda las cascadas y torrentes de Suiza; en apariencia comparativa, la del Staubach, de Reichenbach, de Pisse Vache, de Arpenaz, etc. son solo surcos».

¡Cómo rugen las aguas! — Desde la escarpada eminencia lánzase el Velino dentro del precipicio excavado por sus mismas olas. ¡Imponente catarata! Veloz como el relámpago, la líquida mole desciende espumeando y hace retemblar el abismo; verdadero infierno de agua, que ruge, silba, hierve, en medio de una tortura sin fin; mientras el sudor de una inmensa agonía, arrancado a este nuevo Flegeton, se adhiere en rizados copos a la superficie de las negras rocas que, ciñendo el golfo, lo contemplan con horror despiadado.

La peregrinación de Childe Harold (1816)

El sector italiano del turismo reconoció enseguida las oportunidades comerciales que guardaba el trayecto byronesco por Italia. Había hoteles Byron y restaurantes Lord Byron por todas partes. En las *Estampas de Italia* (1846), Dickens relata un episodio en Bolonia, que entonces «estaba plagada de turistas», cuando el camarero de una pensión, al reconocer que era de Inglaterra,[26] empezó a hablar sobre «milord Bairon» a la mínima oportunidad:

Añadió que lo sabía todo de él. Y para demostrarlo, lo relacionó con todos los temas imaginables, desde el vino del monte Pulciano [sic] en la cena (que tenía lugar justo en una finca que había sido de su propiedad), hasta la enorme cama, que era idéntica a la suya. Cuando me fui del hotel, unió a su última venia el comentario de despedida de que la carretera que yo iba a tomar había sido el paseo preferido de «milord Bairon».[548]

Las guías de Murray, más que ninguna otra, marcaron el destino de los turistas británicos, las cosas que consideraban «dignas de ver» y el modo en que las miraban. Había más guías turísticas de bolsillo para viajar por Europa, como las de Karl Baedeker, que seguían el modelo de las de Murray, aunque estaban más orientadas hacia la alta cultura, y que aparecieron por primera vez en Alemania en 1839 (en 1861 empezaron a traducirse al inglés); las *Guides Joanne*, iniciadas en 1841 por el geógrafo y escritor de viajes francés Adolphe Joanne, primo de Louis Viardot, que después serían rebautizadas por Hachette como las *Guides Bleus*, y las *Satchel Guides* para estadounidenses en Europa, publi-

cadas en Nueva York por Hurd and Houghton a partir de la década de 1870.[549] Pero las Murray fueron las que cosecharon más éxito. Sirvieron de modelo para todas las guías turísticas modernas y fueron ampliamente utilizadas por los viajeros europeos, Turguénev entre ellos, más que sus equivalentes alemanas y francesas.

La primera guía de Murray, un manual para viajeros por el continente, apareció en 1836; se vendieron diez mil ejemplares en los primeros cinco años y entró en su decimoséptima edición en 1871. Para entonces, había guías de Murray específicas de todos los países de Europa, desde Portugal y España hasta Grecia, Turquía, Rusia, Polonia y Finlandia, y las más populares, como las del Rin, Suiza e Italia, se vendieron por decenas de miles de copias durante las décadas de 1850 y 1860. Tal como lo expresó un crítico en 1855, «no ha existido, desde Napoleón, un hombre con un imperio tan vasto».[550]

La innovación más importante de Murray, que copiaron las guías de Baedeker y Joanne, fue el empleo de itinerarios. Esto las hacía más compactas y más fáciles de usar que los manuales anteriores. La guía suiza de Gottfried Ebel, uno de los pilares del *grand tour*, publicada originalmente en alemán en 1793 y traducida después al inglés, al francés y a otros idiomas, se publicaba en dos grandes volúmenes. Los lugares de interés aparecían indexados por orden alfabético, lo que hacía necesario el empleo de un mapa aparte.[551] Los libros de Murray, por el contrario, ordenaban los lugares dentro de rutas convenientes, con lo que se eliminaba la necesidad de consultar un mapa. Las rutas estaban seleccionadas por criterios de facilidad y velocidad del desplazamiento entre los principales sitios de interés, canalizando así el tráfico turístico a lo largo de las principales vías férreas, carreteras y líneas de barcos de vapor. De este modo se dibujó un nuevo mapa cultural europeo.

Las nuevas guías eran de lectura obligada para un público que no estaba acostumbrado a los grandes viajes. La mayoría de sus lectores viajaban por primera vez al extranjero, adentrándose en países extraños cuya lengua desconocían. Dependían de que las guías les dijeran adónde debían ir y qué debían ver, y de que les planificaran sus rutas para poder ver la mayor cantidad de cosas posible sin desperdiciar ni un solo día de las pocas semanas que tenían libres para viajar. Tal como lo expresó Baedeker en una carta a Murray en 1852:

> El número de turistas aumenta cada año. No solo las personas adineradas se ponen en camino tan pronto como el tiempo mejora, las clases bajas compiten con ellas a este respecto. Los estudiantes y demás pertenecientes a esta última clase desean saber de antemano cuánto les va a costar aproximadamente el viaje, lo que tendrán que pagar en los hoteles, las propinas, etc.[552]

Igual que las guías de Baedeker y de Joanne, las de Murray también se centraban en brindar información práctica y descriptiva sobre los principales emplazamientos turísticos. Murray decía a sus lectores lo que debían ver. Como escribió en su *Handbook for Travellers on the Continent* de 1858, sus guías operaban sobre el principio de limitarse «a descripciones objetivas de lo que *hay que ver* en cada lugar», en lugar de confundir a los lectores «con una enumeración de todo lo que *se puede* ver». Con la intención de atraer al «viajero inglés inteligente», esto significaba, como lo expresó un historiador, «delinear itinerarios posibles, evitar dar demasiados detalles cronológicos, incluir juiciosamente anécdotas sobre monumentos y otros sitios, adoptar un estilo de escritura abreviado y extraer citas concisas de Scott, Byron u otras figuras literarias que hayan escrito bien y con elegancia sobre estos lugares concretos».[553]

Las guías ayudaban a los turistas a superar sus inseguridades brindándoles una opinión experimentada con la que pudieran reaccionar de manera correcta ante los lugares y artefactos culturales que encontraban en sus viajes. Los turistas serios seguían religiosamente los consejos de las guías, a veces incluso prescin-

diendo de la comida o del sueño para asegurarse de verlo todo. En un viaje por Suiza que realizó en 1863, la autora de un famoso *Swiss Journal*, Jemima Morrell, se irritó con sus compañeros de viaje en el momento en que estos se detuvieron para admirar una delicada vajilla. Les reprendió con severidad, diciéndoles que no podían permitirse perder el tiempo «cuando a menos de cien metros tenemos esa vista por la que la Murray dice que hace que merezca la pena todo el coste del viaje desde Londres». Heine se lamentaba de que uno no podía moverse por Italia sin encontrar turistas ingleses «pululando por todas partes; no hay un limonero sin una dama inglesa que esté aspirando su perfume en las cercanías, ni una pinacoteca sin al menos sesenta ingleses, todos ellos con su guía en la mano, comprobando que todo está donde debería estar». Al filósofo e historiador literario polaco Michal Wiszniewski los ingleses en Italia le parecían a la vez graciosos y aborrecibles: «Caminan por todas partes, guía de Murray en mano, deambulan boquiabiertos por galerías y templos, tragándose cualquier cosa que escuchen del cicerone más estúpido». Al observar el comportamiento de un grupo de compatriotas en una iglesia italiana, James Bryce, profesor de Oxford, consideró que aquellos turistas veían «los lugares de interés sin otro propósito que verificar su Murray, lo que hacen con una perseverancia digna de alabanza ante una multitud de fieles arrodillados».[554]

Al dirigir a los turistas hacia unas rutas convencionales, las guías de Murray hicieron más que ninguna otra cosa por la estandarización de la experiencia de los viajes al extranjero. Los turistas viajaban con la expectativa de encontrar lo que aparecía mencionado en las guías, y aquellos lugares se convirtieron en mercancías, en «objetos de valor cultural» que el turista adquiría en el propio acto de verlos.[555] Los *souvenirs* les permitían materializar sus adquisiciones simbólicas. A lo largo de las rutas turísticas italianas, las tiendas vendían réplicas de terracota de las esculturas de los museos, jarrones de cristal de Murano de imita-

ción, reproducciones fotográficas de los antiguos maestros, modelos de los templos romanos e innumerables recuerdos fabricados especialmente para el mercado turístico. En *La pequeña Dorrit* (1857), de Dickens, la casa de los Meagle en Twickenham está llena de ellos:

> Había antigüedades de la Italia central, fabricadas por los mejores establecimientos modernos de ese ramo de la industria; fragmentos de momias de Egipto (y quizá de Birmingham); maquetas de góndolas venecianas; maquetas de pueblos suizos; teselas sueltas de mosaicos de Pompeya y Herculano, que parecían carne de ternera picada y petrificada; cenizas provenientes de tumbas y lava procedente del Vesubio; abanicos españoles; sombreros de paja de La Spezia, babuchas de Marruecos; horquillas toscanas, esculturas de Carrara, pañuelos del Trastevere; terciopelo y filigrana de Génova, coral napolitano; cameos romanos; joyas ginebrinas, lámparas árabes, rosarios bendecidos por el Papa en persona; y un sinfín de cachivaches.[556]

Las agencias de viajes tuvieron igual importancia en la estandarización de las rutas turísticas. Muchas empresas siguieron la estela de la explosión de los viajes en tren por el continente que se produjo a mediados de siglo; Thomas Bennet, que organizaba excursiones a Noruega; Henry Gaze, que montaba viajes al campo de batalla de Waterloo y a Suiza; la empresa de Carl Stangen en Alemania, pero ninguna de ellas tuvo tanto éxito como Thomas Cook & Son. Cook, activista del movimiento de la templanza, había comenzado organizando excursiones de día en los ferrocarriles de las Midlands a principios de la década de 1840, como entretenimiento sin alcohol para artesanos, mecánicos y clase obrera. El punto de inflexión se produjo en 1851; vendió 165 000 billetes de ida y vuelta en el día para la Great Exhibition de Londres, en unos trenes especiales de excursión. En 1855, para la Exposition Universelle de París, organizó y dirigió sus primeros viajes a Europa, dos «grandes recorridos circulares» de Harwich a Amberes, Bruselas, Waterloo y Colonia, remontando el Rin en barco de vapor hasta Heidelberg, Baden-Baden y Estrasburgo, y luego, en tren, a París y Londres. Un viaje de dos semanas por diez libras. Con estos viajes perdió dinero, fue solo seis

años después, en 1861, que volvió al continente con unos viajes organizados por Suiza e Italia que se convertirían en el pilar de su negocio durante muchos años.

Cook creía que su misión era facilitar la independencia viajera de tantas personas como fuera posible. Compraba al por mayor y así obtenía descuentos en las tarifas ferroviarias para las rutas turísticas especiales o *tours* que se anunciaban en *The Excursionist*, la revista de su empresa, que empezó a publicar en 1851 y que llegó a una tirada mensual de 58 000 ejemplares a mediados de la década de 1860. En 1863, un viaje de tres semanas a Suiza costaba 9 libras (230 francos) solo en tarifas; el alojamiento y la alimentación se estima en unas 6 libras adicionales por persona, dependiendo de lo que se eligiera, porque la empresa no proporcionaba ninguno de los dos, aunque Cook, que hizo en persona varios de los *tours*, hacías recomendaciones (a partir de 1868, introdujo un sistema de cupones para los viajeros en algunos hoteles que se convirtió en la base del moderno paquete vacacional). Estos precios hacían a los *tours* no solo asequibles para las clases medias, sino también muy atractivos, dado el deseo de ver las cosas más importantes en poco tiempo. «Existe una clase, una clase amplia que puede apreciar nuestra organización y lo hace agradecida —escribió Cook sobre los excursionistas que mandó a Suiza e Italia en 1865—. Desean ver algo que esté definitivamente señalado para ellos, estar seguros de su viabilidad y seguridad; y se animan aún más si pueden contar con la presencia de alguien en quien puedan confiar.» Se animó a las mujeres a viajar solas, sabiendo que hacerlo resultaba «seguro y apropiado» si lo hacían con Cook; la solterona, la institutriz y la maestra de escuela se convirtieron en figuras familiares en los *tours* que organizaba.[557]

En 1865, el novelista Charles Lever, que residía en Italia, como vicecónsul británico en La Spezia, lanzó un ataque contra los «cookies». «Parece ser que un emprendedor sin escrúpulos ha ideado el proyecto de conducir a unas cuarenta o cincuenta personas, sin distinción de edad o sexo, de Londres a Nápoles y vuelta, por una suma establecida», escribió en *Blackwood Magazine*.

> La cosa ha «prendido»; el proyecto es un éxito; y mientras escribo, las ciudades de Italia están inundadas por una multitud de estas criaturas, porque nunca se separan, y se las ve, de cuarenta en cuarenta, desparramándose por las calles con su director —ahora al frente, ahora en retaguardia—, rodeando al grupo como un perro pastor, y en realidad todo el proceso no puede ser más parecido al pastoreo. Ya me he encontrado con tres rebaños y nunca había visto nada tan grosero; los hombres, en su mayoría ancianos, sombríos, con aire triste, obviamente aburridos y cansados; las mujeres, algo más jóvenes, mareadas y arrugadas del viaje [...]. Les digo expresamente que será casi imposible vivir en el extranjero si este flujo prosigue; porque no es solo que Inglaterra nos inunde con todo aquello que es de baja educación, vulgar y ridículo, sino que estas personas, desde el momento en que se ponen en camino, consideran a todos los países extranjeros y a sus habitantes como algo sobre lo que tienen derechos adquiridos. Han pagado por el continente igual que pagaron por Cremorne [los jardines públicos de Chelsea] y están determinados a obtener el valor de su dinero.[558]

Muchos comentaristas expresaron el horror ante aquellos turistas que «hacen Europa», aunque ninguno de ellos con un esnobismo igual al de Lever. El crítico de arte John Ruskin fue cáustico al condenar a los ingleses que recorrían Europa en tren en pocas semanas. «No hay cambio de lugar a cien kilómetros por hora que nos haga mínimamente más fuertes, más felices o más sabios. Siempre ha habido en el mundo más de lo que los hombres pueden ver, por despacio que caminen; no lo verán mejor por ir más rápido», dijo. En 1864, atacó a un público de industriales de Manchester por construir el ferrocarril, que creía que estaban arruinando Europa por medio de la industria turística:

> Han puesto un puente ferroviario sobre la cascada de Schaffenhausen. Han perforado túneles en los acantilados del lago de Lucerna junto a la capilla de [Guillermo] Tell; han destruido la orilla de los Clarens del lago de Ginebra; no hay un valle tranquilo en Inglaterra que no hayan llenado con ardiente fuego,

> ni ciudad extranjera en la que la propagación de su presencia no esté marcada por la lepra consumista de los nuevos hoteles y tiendas de perfumes.[559]

La idiotez de los viajes turísticos también impactó a Fontane. En *Viajes modernos* habló sarcásticamente de un grupo de turistas de «un pequeño club de fusileros de la ciudad» que se encontraba de visita en el castillo de Reinhardsbrunn, una vez hogar de los duques de Sajonia-Coburgo-Gotha: «Quedaron atónitos al conocer que el elector Ernesto de Sajonia se había cobrado 50 157 presas en veinticinco años; escriben la imponente cifra en sus cuadernos y anticipan con júbilo el momento futuro en el que tengan tiempo para calcular cuántas cabezas al día son esas».[560]

Turguénev se mostró igual de despectivo con los turistas que vio en Italia. Se burlaba de los ingleses, que «ven a una mujer pelirroja en un pueblo y anotan en su cuaderno que la población femenina de dicho pueblo es pelirroja». De su observación de los turistas rusos, en particular, afirma que, de ellos, nueve de cada diez se aburrían porque hacían turismo de forma superficial. Solo veían las características externas de la ciudad y recogían datos sobre los lugares que habían visto, pero no interactuaban con la gente ni con su cultura. Iban «de un lugar a otro, sin salir nunca de su propia esfera o entorno, circunscrito por los hoteles, los camareros, las cuentas, las campanillas, los sirvientes, los carruajes y asnos alquilados, así como los guías». Viajar «sin entrar en la vida y la cultura de los extranjeros» era «una pérdida de tiempo», concluía, porque no tenía sentido viajar al extranjero «solo para respirar el aire banal de habitaciones banales en los diversos Hôtel Vittoria, des Princes, Stadt Berlin, etcétera».[561]

Tras estas críticas al turismo subyacía la idea del viaje como orden superior de la experiencia en el extranjero. Los «viajeros» se distinguen de los vulgares «turistas» porque exigen un conocimiento y una apreciación más profundos de la vida y la cultura de los lugares que visitan. Mientras que los «turistas» iban en grupos, sin mezclarse nunca con la población local ni quedarse

lo suficiente como para intentarlo, a los «viajeros» les gustaba pensar que estaban explorando los lugares «por descubrir» de un país, experimentando su cultura «real», «auténtica», de una forma espiritualmente enriquecedora.[562]

La escritura de viajes alentó esta idea. El primer gran periodo de la construcción de los tendidos ferroviarios coincidió en Europa con una época dorada de la escritura de viajes. Durante la década de 1850 se produjo una explosión en la publicación de libros de viajes, y nuevas publicaciones periódicas, como el *Tour du monde*, que apareció en Francia en 1860, se hicieron inmensamente populares, lo que alentó la aparición de otras revistas de viajes.[563] Varios escritores de renombre contribuyeron a popularizar el género, entre ellos Stendhal, con el relato de sus viajes por Francia, Suiza e Italia en *Mémoires d'un touriste* (1838); Fontane, con sus escritos de viajes por Inglaterra, *Ein Sommer in London* (1854), y cinco volúmenes sobre sus recorridos por Prusia, *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* (1862-1889); Dostoievski con la perspectiva crítica de Europa que desarrolla a partir de sus viajes en 1862, *Apuntes de invierno sobre impresiones de verano* (1863), y Flaubert y du Camp, con sus ricas evocaciones de la vida campesina y el folclore franceses, *Par les champs et par les grèves*, basado en un viaje por Bretaña en 1847 y publicado en 1881.

Los escritos de Ruskin sobre el arte italiano inspiraron a innumerables viajeros. Quizá más que ninguna otra obra literaria del siglo XIX, sus textos encarnaron la idea del viaje como experiencia estética del lugar, diferenciándolo del turismo. Horrorizado por los recorridos turísticos apresurados y superficiales que fomentaban el ferrocarril y las guías Murray, Ruskin sacó sus propios libros sobre arte y arquitectura, pensados para ayudar al viajero serio a cultivar el verdadero aprecio de las obras artísticas y la cultura de un lugar. En *Las piedras de Venecia* (1851-1853), publicado originalmente en tres volúmenes, pero resumido «para uso del viajero», y después en sus *Mañanas en Florencia* (1875),

Ruskin quiso proporcionar consejos prácticos sobre lo que realmente valía la pena ver. Daba información académica sobre los edificios y las obras de arte más importantes, indicaba cuál era el mejor momento para visitarlos y aconsejaba el tiempo que había que pasar en cada uno y cuánto tiempo descansar entre uno y otro para no embotar los sentidos. Los libros de Ruskin se convirtieron en guías fundamentales para la experiencia cultural de Italia. Se los citaba con frecuencia en las guías de Baedeker y Murray, y los viajeros los emplearon a menudo como complemento de estas. Su influencia ayudó a transformar el mapa turístico cultural, alentando a un número mayor de británicos a viajar a los Alpes y a Venecia, por ejemplo. *Las Piedras de Venecia*, en particular, fomentó la apreciación por el arte y la arquitectura de esta ciudad. Hizo más que ninguna otra obra por transformarla, de una mera parada decadente del *grand tour*, en un importante destino turístico por derecho propio; incluso inspiró a Marcel Proust, cuyo narrador en *En busca del tiempo perdido* visita Venecia con su madre, impulsado por su admiración por Ruskin.[564]

No menos empleadas por los viajeros fueron las numerosas guías de los museos de arte europeos escritas por Louis Viardot. Este había desarrollado un vasto conocimiento sobre las recién inauguradas colecciones de arte público del continente a lo largo de sus viajes con Pauline. La acompañaba en sus giras europeas y pasaba los días en los museos de las principales ciudades, catalogando todas las obras y redactando artículos sobre las colecciones para la prensa europea. Louis fue el primero en llamar la atención del público sobre el contenido de estos nuevos museos. Entre 1852 y 1855, compiló cinco guías de museos, todas ellas publicadas por Hachette en sus ediciones de viaje de bolsillo, con el título *Guide et memento de l'artiste et du voyageur*, con descripciones detalladas de las colecciones; *Les Musées de France, Les Musées d'Italie, Les Musées d'Espagne, Les Musées d'Allemagne, Les Musées d'Angleterre, de Belgique, Hollande et de Russie*. Estas guías se hicie-

ron inmensamente populares. De ellas se vendieron decenas de miles de ejemplares en varias ediciones francesas y en muchas otras lenguas. Quizá solo los textos sobre las principales colecciones de arte de Europa de Gautier fueron más conocidos.[565]

Metódicas y académicas, las obras de Louis tuvieron una importante influencia en la reorganización de las principales colecciones de arte de Europa. Tenía sólidas opiniones sobre cómo debían mostrarse las pinturas. En ese momento, las galerías públicas recién inauguradas aún exponían los cuadros sin ton ni son, cubriendo las paredes y dejándolas abigarradas de cuadros desde la altura de la cintura hasta el techo. Los libros de Louis contribuyeron a establecer los principios del comisariado moderno. Las guías que escribía estaban organizadas por escuelas nacionales y por épocas de la historia del arte, un esquema pedagógico que la mayoría de las galerías adoptaron en las últimas décadas del siglo XIX. Louis no podía soportar ver mezclados copias y originales, u obras mediocres y obras maestras, y se sulfuraba cuando los cuadros estaban mal expuestos; obras pequeñas colgadas demasiado alto o pinturas con mucho detalle colocadas junto a una ventana de modo que el reflejo impedía contemplarlas bien. Corregía errores de atribución, incluidos algunos de la National Gallery de Londres, que había confundido Zurbaranes y Riberas. Indicaba las lagunas de las principales colecciones (por ejemplo, en el Louvre no había obras rusas, ni de algunos pintores ingleses como Turner, Gainsborough, Hogarth o Reynolds). Señalaba los lugares en los que creía que se le había concedido demasiado espacio a un artista o a una escuela entera de pintura. No dudaba en expresar su opinión. Firme defensor de la libertad artística, odiaba todo lo que oliera a cortesano o a arte oficial. Muchas de sus palabras más duras estuvieron dedicadas a Charles Le Brun, pintor favorito de la corte de Luis XIV, cuya reputación creía inmerecida. Se mostraba igualmente desdeñoso con las obras de arte de origen no europeo (afirmaba que toda la sección

etnográfica del Louvre debía clausurarse, con el argumento de que contenía simples «chucherías»). Fue un firme defensor de algunos pintores que creía injustamente olvidados o menospreciados (Vermeer y Rembrandt, por ejemplo), y desempeñó un importante papel en el redescubrimiento del arte español durante las décadas centrales del siglo XIX. Ayudó al Louvre a organizar su galería española, que se abrió al público en 1838, y asesoró a El Prado en la reorganización de su colección real durante las décadas de 1840 y 1850.[566]

¿Cómo afectó el ferrocarril a las rutas que tomaban los turistas en sus viajes por Europa? ¿Iban a los mismos lugares que se visitaban en el *grand tour*? ¿O los animó la red ferroviaria en expansión a aventurarse fuera de los recorridos habituales?

Antes de la aparición del ferrocarril, los viajeros del norte de Europa que realizaban el *grand tour* tenían un objetivo claro y directo; llegar a Italia lo más rápido posible. Pues la mayor parte de la península italiana significaba cultura. La mayoría de los turistas británicos pasaban a través de París y Lyon, y después cruzaban los Alpes o se arriesgaban a sufrir los peligros del viaje por mar desde Marsella o Tolón hasta Livorno o cualesquiera otros de los puertos italianos situados a lo largo de la costa mediterránea. De vuelta a casa, podían tomar una ruta diferente, tal vez pasando por Venecia y Viena, o remontando el Rin. Pero todos estos lugares eran básicamente meras paradas en el camino de ida y vuelta a Italia. Pocos turistas se desviaban de las rutas consolidadas. Hacia finales del siglo XVIII se produjo un creciente tráfico de turistas que iba a Italia a través de Alemania; Hannover, Mannheim, Heidelberg y Dresde se convirtieron en destinos menores en el *grand tour*, pero en general las cifras fueron muy pequeñas. Casi nadie visitaba España o Portugal, ni Escandinavia, Europa del Este, Rusia o los Balcanes. La elección de las rutas esta-

ba, a grandes rasgos, determinada por las preferencias culturales. El transporte tenía poco que ver en ello. Antes del siglo XIX se vivieron pocos cambios importantes en el sistema de transporte; algunas mejoras notables en las carreteras postales de Francia que redujeron el tiempo de viaje de París a Marsella, pero, por lo demás, el viaje a Italia llevaba el mismo tiempo en la década de 1780 que cien años antes.[567]

Las opciones cambiaron a partir de la década de 1820, cuando la llegada de los barcos de vapor transformó los viajes fluviales a contracorriente, abriendo el Rin y los lagos suizos a los viajeros de camino a Italia. El trayecto en barco de vapor por el Rin se hizo enormemente popular, no solo como una fácil vía de paso hacia Basilea y, a través de los Alpes, hasta Italia, sino como ruta panorámica en sí misma; a mediados de la década de 1830, la realizaba un millón de pasajeros al año solo con la Prussian-Rhenish Steamboat Company. Anteriormente, los viajeros del *grand tour* habían evitado la ruta del Rin. En comparación con las francesas, las carreteras alemanas eran muy malas y los hoteles incómodos, mientras que las ciudades tenían fama de malolientes y sucias. El poeta William Wordsworth se quejó de todos estos inconvenientes durante sus viajes por Alemania en 1820 y 1828. Incluso Samuel Taylor Coleridge, ferviente admirador de aquel país, no pudo evitar señalar la suciedad y el hedor de Colonia.[568] El viaje en barco de vapor por el Rin eliminaba algunos de estos problemas. Pero también se hacía cargo de una creciente industria turística de Renania, que vino alimentada por diversas tendencias culturales.

Para los viajeros ingleses, las atracciones que ofrecía el Rin estaban en su belleza natural, las escarpadas montañas y las rocas colgantes entre las que serpenteaba el gran río, sus castillos medievales e iglesias góticas y sus antiguos mitos y leyendas, que habían conocido a través de los textos de los románticos. *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, era uno de ellos. Mary Go-

dwin, como se llamaba entonces, había viajado por el Rin con su futuro marido, Percy Bysshe Shelley, en el trayecto de regreso desde Suiza en 1814. Sin apenas dinero, se vieron obligados a volver por la ruta del Rin, más barata, en vez de atravesar Francia. Viktor Frankenstein, el protagonista de la novela, se queda fascinado por la «mezcla de todas las bellezas» en el tramo del río entre Maguncia y Bonn, que se convertiría en el centro de la industria turística de Renania:

> El curso del Rin al pasar por Mayence [nombre francés de Maguncia] se vuelve mucho más pintoresco. Desciende rápidamente y serpea entre colinas, no muy elevadas, aunque escarpadas y de formas bellísimas. Vimos numerosos castillos en ruinas que se alzaban al borde de unos precipicios altos e inaccesibles, rodeados de bosques negros. Esta parte del Rin, desde luego, presenta un paisaje singularmente variado. Se pueden ver en un lugar montes enhiestos y castillos ruinosos que dominan tremendos precipicios sobre el Rin, impetuoso y oscuro, y descubrir, al pasar de pronto un promontorio, un escenario de florecientes viñedos y verdes praderas junto a un río perezoso, entre ciudades populosas.

Pero lo que ejerció mayor influencia en el turismo inglés de Renania fueron las famosas estrofas de Byron sobre el castillo neogótico en Drachenfels, al sur de Bonn, en *La peregrinación de Childe Harold*:

> Al pie del almenado risco
> que adusta su sien eleva,
> por entre lozanas vides
> El ancho Rin serpentea.
> Aquí un cerro, engalanado
> de floreciente arboleda;
> allí un vistoso plantío,
> que anuncia pingüe cosecha;
> y ciudades esparcidas
> en una y otra ribera,
> cuyos muros a lo lejos
> galanamente blanquean.
> ¡Bello cuadro! Solo falta
> para colmar su belleza,
> que lo animases, bien mío,
> ¡con tu adorable presencia![569]

Para los viajeros alemanes, que representaban un porcentaje cada vez mayor de este tráfico turístico, los mitos del Rin eran una fuente fundamental de la identidad de la nación. La leyenda de la doncella Lorelei, cuyo canto de sirena atraía a los marineros hacia la muerte bajo una «roca murmurante»; una empinada colina de pizarra en la orilla derecha del río, cerca de St. Goarshausen, fue la inspiración de un buen número de poemas románticos, la mayor parte de ellos basado en las canciones y poemas populares compilados por Clemens Brentano y su hermana Bettina von Arnim en *Des knaben wunderhorn* (1805-1808). Un poema de Heine, *Die Lorelei* (1824), fue a su vez musicado por numerosos compositores, entre ellos Liszt y Silcher, cuya versión entró a formar parte de la cultura popular alemana. Destino de peregrinación turística, entre 1840 y 1890 la leyenda de la roca de Lorelei sirvió de inspiración para más de veinte óperas alemanas. Muchas de ellas incluyen el mito de los nibelungos, que en la imaginación nacionalista romántica quedó entremezclado con Lorelei y Renania. La más famosa de estas óperas es, sin duda, *Der Ring des Nibelungen* (*El anillo del nibelungo*), en la que Wagner empezó a trabajar en 1848, y que constituye el punto culminante del sentimiento patriótico alemán sobre el Rin. Solo ocho años antes, el Gobierno francés había reclamado la orilla izquierda del río como frontera francesa por el este. La orilla izquierda había sido conquistada por el ejército revolucionario francés en 1795, pero regresó a manos germanas, en su mayor parte a Prusia, en el Congreso de Viena, en 1815. La nueva exigencia francesa despertó un fuerte sentimiento nacionalista por parte de los alemanes. Se compusieron marchas patrióticas que hablaban de «El Rin alemán» (1840), un poema popular del jurista renano Nikolaus Becker, que comenzaba así:

No tendrán el Rin,

el Rin alemán libre. Aunque como cuervos codiciosos
se desgañiten graznando por él. Mientras fluyendo calmoso
luzca su vestido verde. Mientras los remos resuenen
y batan contra sus olas.

A lo que Musset respondió por parte francesa en 1841:

Dejad a vuestro Rin alemán fluir en paz
que nuestras catedrales góticas
se reflejen en él con modestia;
pero mostrad temor de que vuestros aires de borracho
despierten a los muertos de su sangriento reposo.[570]

Los barcos de vapor también aumentaron el caudal del tráfico turístico hacia los lagos suizos y a los Alpes, que, como el Rin, se popularizaron como destino gracias a los románticos y su culto a lo sublime. Anteriormente, las montañas se habían considerado obstáculos en el camino a Italia. Las décadas que siguieron a la publicación de *La nouvelle Héloïse* (1761), de Rousseau, ambientada a orillas del lago de Ginebra, fueron testigo de la llegada de un constante flujo de turistas —Shelley y Byron, entre los más famosos de ellos, durante el verano de 1816—, con la esperanza de identificar los bellos lugares que se describen en la novela. A la vez podía visitarse el castillo de Voltaire en Ferney. Desde Ginebra, el valle de Chamonix tenía fácil acceso, y pronto se consolidó como ruta turística para contemplar la naturaleza en su estado más divino. Los barcos de vapor abrieron otros lugares, como las cascadas del Rin en Schaffhausen, a las que se podía llegar fácilmente en vapor desde Basilea, con que varias generaciones de turistas ingleses contemplaron maravillados la belleza salvaje de las caídas de agua; el Oberland bernés, que contaba con residencias turísticas en torno al lago Thun y al lago Brienz, los cuales atendían a los turistas ingleses, y las orillas del lago de Lucerna, donde muchos turistas acudían a escalar la cima del monte Rigi, desde donde veían una panorámica de los Alpes.[571]

Los ferrocarriles fomentaron estos procesos, llevaron a los turistas hasta el Rin y Suiza en números mucho mayores de lo que

nunca habían llegado allí antes, y situaron ambos destinos en el centro de la industria turística europea, a la par con Italia.

El impacto de los ferrocarriles fue complejo. La ruta del *grand tour* hacia Italia siguió siendo el interés principal de los viajeros victorianos. Pero los ferrocarriles les dieron nuevas formas de llegar hasta allí, permitiéndoles visitar ciudades distintas por el camino y hacerlo en distintas épocas del año, ya que los trenes se veían menos afectados por las inclemencias invernales que los coches de caballos. Permitían a los viajeros planificar los viajes para llegar a los mejores lugares en el momento adecuado; Venecia durante el carnaval, Roma en Semana Santa, etcétera, como hicieron Turguénev y Botkin en 1857. Los ferrocarriles ofrecían, además, trenes especiales y descuentos para las principales empresas turísticas, como Thomas Cook, principal proveedor británico de billetes de tren en el continente, cuya actividad primordial era organizar viajes a Suiza e Italia para la mayor cantidad de público posible. Esto implicaba centrarse en las rutas más populares y consolidadas, en vez de abrir nuevos mercados y organizar visitas a otros lugares menos conocidos de Europa. No fue hasta 1867 que la empresa se aventuró en Austria, y aún más tarde cuando comenzó a ofrecer viajes a Escandinavia (desde 1875), España (1876) y los Balcanes (1889).

Sin embargo, los ferrocarriles abrieron algunos destinos nuevos en el continente. Dirigieron el tráfico turístico hacia los balnearios y los pueblos costeros, por ejemplo. Ciudades balneario como Baden-Baden, Wiesbaden y Bad Ems, en Alemania, se convirtieron en concurridos centros turísticos porque estaban conectadas a la línea ferroviaria. Como destinos veraniegos frecuentados por la aristocracia y en ocasiones por la realeza, atrajeron a una clientela adinerada proveniente de toda Europa, mediante la construcción de hoteles de lujo, restaurantes, casinos, salas de conciertos y parques para pasear. Lo mismo sucedió con Ostende en Bélgica, Bad Ischl en Austria y Vichy, Aix-les-Bains

y Plombières en Francia, así como con las ciudades costeras que emperadores y reyes pusieron de moda y que fueron democratizadas por el ferrocarril, como Scheveningen, en la costa holandesa del mar del norte; Norderney, en la costa de Hannover; Heringsdorf, en el mar Báltico de Prusia; Trouville, Deauville y Cabourg —inmortalizada como Balbec en *En busca del tiempo perdido* de Proust—, en la costa de Normandía; Cannes, Niza y Biarritz, en el sur de Francia, y San Sebastián, en España. Otros centros turísticos de verano fueron creación de los ferrocarriles y más democráticos desde el principio, como es el caso de las ciudades balneario predominantemente judías de Karlsbad y Marienbad en Bohemia, que debieron su rápido crecimiento a su posición central en el mapa ferroviario continental.[572]

Pero quizá la mayor de las transformaciones que trajeron los ferrocarriles se produjo en la ruta privilegiada hacia Suiza e Italia; si bien antes del ferrocarril los viajeros habían pasado sobre todo por Francia, donde las carreteras eran mejores que en Alemania, el desarrollo del tendido ferroviario alemán redirigió a través de Renania a los turistas que iban de camino al sur.

La ruta de Londres a Suiza, a través de Holanda, Bélgica, el Rin y Alemania, fue abierta por los ferrocarriles durante la década de 1850, la primera década del turismo de masas en el continente. Pronto quedó establecida como la ruta británica más habitual hacia Italia. Viajando así, los turistas podrían visitar los lugares de Renania que los románticos habían ensalzado y a los que la reina Victoria y el príncipe Alberto, que recorrieron el Rin en 1845, habían dado fama; después, podían continuar por Baviera, donde a menudo se dejaba ver la realeza británica, o dirigirse directamente a Basilea, desde donde podrían visitar las cascadas del Rin y cruzar los Alpes hasta Italia. En comparación, la ruta francesa a Italia era menos transitada, a pesar de que la línea París-Marsella, terminada a mediados de la década de 1850, era tan eficiente como la ruta alemana.

Supuso todo un cambio desde los días del *grand tour*, cuando la ruta predilecta había sido la francesa. Las preferencias culturales británicas tuvieron mucho que ver con ello. Desde las guerras contra la Francia napoleónica, se arrastraba un fuerte sentimiento antifrancés y, al mismo tiempo, la sociedad victoriana manifestaba una marcada germanofilia, reforzada por los antepasados alemanes de la familia real, por la orientación progermánica de los movimientos anglicanos e inconformistas y por la moda del estilo arquitectónico neogótico, tal como puede verse en la construcción en Londres del Albert Memorial (1861), la estación de St. Pancras (1868) y las nuevas Casas del Parlamento (entre 1840 y 1870). Si los británicos mantenían generalmente cierta desconfianza ante los franceses papistas, a los alemanes los consideraban sus hermanos anglosajones.[573] Pero el auge de la cultura alemana en el mapa turístico británico también se explica por el simple hecho de que los ferrocarriles la hacían más fácil de explorar.

III

> Es una delicia ver, a medida que avanzamos en nuestro viaje, cómo se derrumban los muros del prejuicio, cómo ceden las malas pasiones y los temperamentos infelices, cómo se expande el intelecto, la búsqueda de información, el deseo de leer libros y el entusiasmo de su lectura, las simpatías benevolentes excitadas por un conocimiento más extenso de las circunstancias y los sufrimientos de nuestros semejantes.

Así hablaba Thomas Cook sobre los beneficios de viajar al extranjero. La apertura de Europa que trajo el ferrocarril otorgó un nuevo significado a la vieja idea de que viajar abría la mente. Se hablaba de que, al eliminar las fronteras, los ferrocarriles acababan con los odios y las divisiones. «Viajar es fatal para los prejuicios, la intolerancia y la estrechez de miras», escribió Mark Twain en su *Guía para viajeros inocentes* (1869), relato de su viaje en tren por Europa hasta Tierra Santa. Esta idea se convirtió en un lugar común de la literatura del siglo XIX.[574]

Pero había en juego algo más que la superación de la estrechez mental. La sensación de ser «europeo» estaba en sí misma ligada a la capacidad de mirar hacia afuera que aportaban los viajes internacionales. Los ferrocarriles permitieron a las personas de todo el continente verse a sí mismas como «europeas» —en unos casos más y en otros menos, en función de su historia y su geografía— en sentidos inéditos. Esta sensación de ser parte de «Europa» estaba relacionada con la posibilidad de viajar en tren a cualquier rincón de ella. Cualquier pequeño pueblo con un apeadero podía verse a sí mismo en el centro de una red de líneas ferroviarias que se extendía por todo el continente.

«Hace treinta años, en las áreas rurales, ni una sola persona de cada cien había visto la metrópoli —declaraba *The Times* en 1850—. Ahora apenas hay una en el mismo número que no haya pasado allí un día.»[575] A finales de 1851, cuatro millones de hombres y mujeres británicos habitantes de zonas rurales habían viajado a Londres para asistir a la Great Exhibition, donde pudieron contemplar bienes y artefactos de cincuenta países distintos y de cuarenta colonias de todos los rincones del mundo. En torno a la exposición, en el gran número de restaurantes surgidos para alimentar a las multitudes, pudieron probar también distintos alimentos de Francia, de Alemania y de Italia, incluso el *curry* indio. El famoso chef Alexis Soyer inauguró un Simposio de Todas las Naciones, una versión gastronómica de la exposición, donde mil quinientas personas podían sentarse en una mesa gigantesca e inspeccionar la cocina, donde trabajaban cocineros de distintos países, incluso algunos de China. Para la mayoría de los visitantes de la exposición, este fue su primer atisbo de la vida en tierras extranjeras.

En la Exposition Universelle de París, en 1855, los visitantes pudieron contemplar no solo objetos manufacturados, sino también obras de arte de casi todos los países de Europa. Era la primera vez que se reunía en un mismo espacio una colección inter-

nacional de pintura moderna como aquella, y la primera vez que artistas vivos de tantos países tenían un espacio para reunirse y comparar su trabajo. En el Palais des Beaux Arts, señalaba Gautier en su reseña de las obras expuestas, el público iba a «aprender más en cuatro horas que en quince años» de viajes al extranjero. El resultado de este encuentro entre los artistas europeos, concluía, era un eclecticismo cosmopolita de estilos artísticos que tenía su centro natural en París, la capital mundial del arte.[576] El crítico de arte Théophile Thoré (más conocido por su redescubrimiento de las pinturas de Vermeer) creía que a partir de este intercambio internacional se estaba formando una «escuela europea» de arte. «Cuando las artes de todos los países, con sus cualidades locales, se hayan acostumbrado a los intercambios recíprocos —escribió en 1855—, el carácter del arte se verá enriquecido en todas partes de modo incalculable, sin que cambie el peculiar genio de cada nación. De este modo se formará una escuela europea en lugar de las sectas nacionales que aún dividen a la gran familia de los artistas, y después una escuela universal, familiarizada con el mundo, a la que nada humano será ajeno.»[577]

Esta sensibilidad europea emergente se manifestaba con más fuerza entre las élites culturales de Europa. Para ellos, formaba parte de una perspectiva cosmopolita modelada por los viajes internacionales que realizaban, el aprendizaje de nuevos idiomas y la apertura a las culturas extranjeras, sin que ello significara necesariamente un debilitamiento de su identidad nacional. Turguénev era el vivo ejemplo de este cosmopolitismo. Viajaba constantemente. Su capacidad para sentirse como en casa en Berlín, París, Baden-Baden, Londres o San Petersburgo (y vivió en todos ellos) componía la esencia de su carácter europeo. La Europa en la que habitaba era una civilización internacional, una República de las Letras basada en los ideales ilustrados de razón, progreso y democracia. Eso era lo que quiso decir cuando proclamó: «Soy europeo y amo a Europa; pongo mi fe en su insignia, que

he portado desde mi juventud». Su personalidad literaria estuvo conformada por Goethe, Shakespeare y Cervantes antes de llegar a Gógol. Su biblioteca en Spasskoe contenía libros en nueve idiomas europeos. Aunque se sentía ruso y en ocasiones, como durante la guerra de Crimea, pudo mostrarse vehementemente patriótico, estaba en contra del nacionalismo en todas sus formas y se negaba a creer que las prerrogativas de cualquier país pudieran ponerse por delante de las de la humanidad. La larga ausencia de su tierra natal le valió los reproches de sus compatriotas que, como escribió Annenkov en sus memorias en 1880, lo veían como «falta de convicciones nacionales, el cosmopolitismo de un hombre de medios dispuesto a intercambiar sus obligaciones civiles por la comodidad y el entretenimiento de la vida en el extranjero». Annenkov defendía así a Turguénev:

> No se trataba de una falta de simpatías nacionales en su alma ni de un arrogante desdén por el tenor de las maneras rusas lo que hizo de Europa una necesidad para su existencia, sino el hecho de que la vida intelectual fluía allí más generosamente, ahogando las ambiciones superficiales, y que en Europa se sentía más simple, más efectivo, más fiel a sí mismo y más libre de tentaciones miserables que cuando se encontraba cara a cara con la realidad rusa.[578]

La tensión entre sentimiento nacional y cosmopolitismo moldearon no solo la identidad de europeos como Turguénev, sino también la política europea. Si bien el siglo XIX puede entenderse como el del surgimiento de los movimientos nacionalistas en Europa, al mismo tiempo se produjo una fuerte contracorriente internacionalista, arraigada en el ideal ilustrado kantiano de una comunidad política mundial, que dio lugar a una optimista esperanza de unificación europea. El sueño de unos Estados Unidos de Europa fue articulado por Napoleón, quien estuvo a punto de realizarlo con la Confederación del Rin, formada en 1806 por dieciséis estados alemanes bajo la protección del Imperio francés, y a la que más tarde se unieron otros estados clientelares europeos. Según uno de sus admiradores, el historiador Emmanuel de Las Cases, que, tras la derrota, lo siguió al exilio en la isla de

Santa Elena y tomó nota de sus reflexiones, el objetivo del antiguo emperador había sido el de fundar un sistema legal europeo y una moneda europea. «Europa no sería ni más ni menos que un único pueblo, y todo el mundo, donde quiera que fuera [dentro de Europa], se encontraría en una patria común.»[579]

Durante las tres décadas siguientes, los movimientos revolucionarios y de liberación nacional europeos buscaron inspiración en las ideas de unidad europea que habían planteado los jacobinos. La fraternidad internacional era su mejor medio de lucha contra el *statu quo* conservador. Este internacionalismo fue un aspecto importante de las revoluciones de 1848. Su voz más influyente fue la de Giuseppe Mazzini, líder de la Giovine Italia (Joven Italia), movimiento revolucionario que tenía el objetivo de construir una república italiana y cuyo nacionalismo democrático fue la inspiración de otras sociedades similares en Italia, Polonia y Alemania. Desde el punto de vista de Mazzini, el establecimiento de naciones democráticas fortalecería la hermandad internacional, lo que llevaría a una unión europea de democracias en fomento de la paz. El sentimiento nacional y el cosmopolitismo eran complementarios, siempre que la fuerza moral del internacionalismo tuviera la suficiente solidez como para evitar que los sentimientos patrióticos se volvieran agresivos.[580]

Victor Hugo desarrolló esta idea en una conferencia de paz de París, en agosto de 1849. Las revoluciones democráticas del año anterior lo habían llevado a creer que los diversos pueblos de los estados europeos formarían una república internacional, a la que llamó en distintas ocasiones «les États-Unis d'Europe», «la République d'Europe», «les Peuples-Unis d'Europe», y «la Communauté Européene». La fundación del Segundo Imperio no cambió esta perspectiva, aunque lo obligó a exiliarse en Bruselas, Jersey y luego Guernsey. Horrorizado por la matanza de la guerra de Crimea, cuando los «ferrocarriles y barcos de vapor europeos, en vez de transportar los abundantes regalos de la naturale-

za de aquí para allá, como amistosos intercambios entre los hombres, llevaban soldados y máquinas de destrucción», reiteró su fe en la «hermandad europea» como antídoto contra el nacionalismo y su tendencia a desembocar en guerras. Sin embargo, he aquí la ironía: la noción que Victor Hugo tenía de esta fraternidad era una dominada por los franceses. Tal como él lo veía, Francia estaba destinada a liderar cualquier unión europea en virtud de la posición internacional de sus principios republicanos. En su introducción a una guía de París para la Exposition Universelle de 1867, dibuja un momento futuro, en el siglo XX, en el que habría «una nación extraordinaria» en el continente, llamada Europa, que tendría la capital en París.[581] Puede que dicha ciudad no se haya convertido en la capital de un Europa unida en el siglo XX, pero era el centro del mundo europeo en el que vivió la generación de Victor Hugo; era, como lo expresó Walter Benjamin, la «capital del siglo XIX».[582]

IV

Durante los años nómadas de Turguénev, también Pauline estuvo viajando por Europa. A causa de la oposición que mantenía su marido a Napoleón III, las posibilidades que tenía de aparecer en la Opéra de París se habían esfumado en su práctica totalidad (la única aparición que hizo en los escenarios de París desde el golpe de Estado de 1851 fue en 1855, en el Théâtre Italien, para *Il trovatore*). Para mantener su carrera como cantante de ópera, se vio obligada a salir de gira. En noviembre de 1857, al mismo tiempo que Turguénev estaba en Italia, Pauline partió de París en un circuito de cuatro meses por Berlín, Varsovia y Leipzig, durante el que conoció al director Julius Rietz, quien, durante este periodo de separación de Turguénev, se convertiría en su confidente. Fue una agenda agotadora, dificultada aún más por el estado en el que se encontraban los ferrocarriles en Polonia, sin terminar, y por los problemas con los cantantes; solo sabían

cantar en polaco, de manera que Pauline tuvo que enseñarles a cantar todos los papeles.[583]

Por primera vez en su carrera, durante esta gira Pauline viajó sin Louis. «¿Sabes a dónde voy? —escribió con entusiasmo a Turguénev el 21 de noviembre, en una de las pocas cartas que le envió durante esos años—. ¡A Varsovia! ¡Y sola! Es decir, salvo por una criada. ¿No es algo valiente para alguien que nunca ha soltado al brazo de su marido?»[584] Se había decidido que Louis se quedara en casa para cuidar a los niños mientras la prima donna estuviera de gira; Paul tenía solo seis meses y Marianne (de tres años) y Claudie (de cinco) eran todavía demasiado pequeñas como para quedarse sin ninguno de los dos progenitores. Pauline escribió a Louis todos los días. Las cartas constituyen una especie de diario de la gira.[585] Echaba muchísimo de menos a sus hijos. Madre devota, escribía a sus *petits monstres* todos los días; les decía cuánto los quería y le pedía a Louis que los abrazara «hasta que se pongan rojos».[586] También a él le decía que lo echaba de menos. Pero no era del todo cierto. En realidad, le resultaba liberador viajar sola, aliviada de la carga del amor de su marido, al que ella no podía corresponder, como le confió a Rietz en marzo de 1859:

> Te confesaré en un susurro, un susurro muy, muy bajito al oído, que estos pequeños viajes que he hecho sola este invierno han sido unas vacaciones muy saludables para mí. Por un lado, han sido un reposo para mi corazón, algo fatigado por la expresión de un amor que no puede compartir; y, por otro lado, la ausencia únicamente puede fortalecer mi amistad, mi estima y mi gran respeto por este hombre tan noble y devoto, que daría su vida para satisfacer el menor de mis caprichos, si tuviera alguno.[587]

Sin Louis junto a ella, Pauline fue su propia representante. En aquel momento, cuando, según el Código Napoleónico, las mujeres no podían firmar contratos sin el consentimiento de su esposo o su padre, esta no era una posición nada habitual para una mujer. Salió de París sin garantía de que la contrataran en ningún sitio, y se encargó de toda la organización del viaje y de los contactos con los gerentes de las salas de conciertos y teatros, nego-

ció los contratos y tomó todas las decisiones por su cuenta, informando a Louis por carta de los progresos que hacía. Pauline no expresó la más mínima duda respecto a sus habilidades de gestión. Había pasado toda la vida de gira como música independiente y era más que capaz de arreglárselas sin la asesoría de un hombre. Pero echaba de menos el apoyo y el ánimo de su marido, y así lo escribió en esta conmovedora carta del 17 de diciembre, tras una función de *Norma* en Varsovia:

> Sí, quedé satisfecha conmigo misma esta noche. Querido amigo, creo que tú también te habrías sentido satisfecho, tú, mi mejor juez, cuya severidad benevolente, cuyos gustos fiables son tan preciosos para mí, tú, a quien estoy tan contenta de complacer. Oh, mi buen Louis, cómo extraño tu buen apretón de manos dándome ánimos en el momento de subir al escenario. Qué agradable es escuchar una voz amable que dice coraje, y ver unos ojos amables que también dicen todo tipo de cosas buenas, y luego, cuando vuelves a casa, recibir un buen beso de satisfacción de un amigo.[588]

El principio rector de Pauline en cada gira era ganar tanto dinero como fuera posible. Salió con óperas que fueron enormes éxitos de taquilla (*Norma, Il trovatore* y *El barbero de Sevilla* llegaron a Berlín y Varsovia con ella) y les añadió canciones locales para complacer al público, igual que lo hizo en Rusia al dar un aire ruso a la escena de la lección de música del Acto II de *El barbero de Sevilla*. En Varsovia, por ejemplo, incluyó su adaptación de las seis mazurkas de Chopin en esa escena, que el público lo recibió con una ovación atronadora, y después cantó su *Hulanka*, con la que el teatro se rindió a sus pies. Fueron cuestiones económicas las que condicionaron la decisión de retrasar la partida de Varsovia, que originalmente había programado para el 16 de enero. La pospuso cinco días porque «toda la sociedad está organizando un concierto para mí, y se me garantizan 500 rublos [2000 francos] por adelantado», como le explicó a Louis el 15 de enero.[589] Para entonces ya había superado su objetivo inicial de regresar a París con 5000 rublos (20 000 francos) de Varsovia. Estaba segura de ello desde el 21 de diciembre, cuando le escribió a Louis que volvería en febrero: «Habré logrado más que mi

objetivo, y ya no tendré que preocuparme por todos esos conciertos insignificantes de dos sous, ni incluso de los conciertos de 300 francos si no lo deseo».[590]

En esta fase de su carrera, en la que su voz empezaba a mostrar claros signos de deterioro, Pauline dependía de estas giras para conseguir las máximas ganancias antes de retirarse definitivamente. Seis semanas después de regresar de Varsovia, partió hacia otra gira por Alemania en la que actuó en Berlín, Weimar, Leipzig y Colonia, y después se fue a Londres para la temporada de 1858, donde apareció en *La sonnambula* en el Drury Lane, y por último se embarcó en una gira de dos meses por las provincias inglesas. El momento culminante de la gira fue el Birmingham Choral Festival, una cita popular en la que coros aficionados interpretaban oratorios. Allí cantó el *Mesías* de Händel, el *Elías* de Mendelssohn y *La creación* de Haydn, obras que atraían a multitudes enormes.[591] De Londres fue a Budapest, donde Liszt, su antiguo maestro y amigo, le había organizado una temporada en el Teatro Nacional. Los húngaros no se mostraron muy amistosos. «No hemos puesto un pie en una sola casa húngara, y no hemos visto a un solo húngaro en nuestras recepciones», le contó Pauline a Turguénev en una carta del 18 de noviembre de 1858. Pero la gira resultó lucrativa, y ganó unos 5000 francos.[592]

La primavera siguiente, Pauline recorrió Reino Unido con la compañía de ópera Willert Beale, una *troupe* formada por casi treinta artistas. La agenda era agotadora, con setenta actuaciones en más de treinta ciudades, entre ellas Brighton, Birmingham, Wolverhampton, Northampton, Sheffield, Leeds y Liverpool en tren, para después cruzar el mar de Irlanda en barco de vapor hasta Dublín. A menudo, la compañía viajaba por la noche para llegar a la nueva ciudad a la mañana siguiente y tener tiempo durante el día de reclutar un coro y ensayar con él antes de la actuación de la noche. En sus memorias, Beale contó una versión muy

positiva de la gira. «La compañía viajaba en tren y siempre se alojaba en los "primeros hoteles". La comida era a las tres en punto, seguida de un concierto o de una ópera por la noche, y luego la cena», en la que siempre bebían los mejores vinos. El único inconveniente, según Beale, era la gris monotonía de la comida inglesa, así como el terrible café («ni francés ni siquiera italiano»), que desesperaba a los cantantes europeos. Como era la única que hablaba inglés con fluidez, a menudo Pauline tenía que actuar como intermediaria, papel que le resultaba agotador, como le contó a Rietz cuando le escribió desde Dublín en abril de 1859:

> Como generalmente tengo que asumir el papel de director de escena en las óperas en las que canto, y como soy la única que habla bien inglés, sirvo como intérprete entre todos mis colegas y los clientes, los maquinistas, los coristas, los conserjes, etc. Es mucho más fatigoso que cantar; tras cuatro horas de trabajo en el escenario acabo agotada.

Estas giras por provincias eran una degradación para Pauline. Tener que usar su fama pasada como moneda de cambio la molestaba, en especial en Inglaterra, donde las artes eran cautivas de la cultura de la fama. «Me encanta cantar cuando siento que le da placer al público», escribió a Rietz desde Londres.

> Sin embargo, hay que admitir que este placer recíproco nunca es tan completo en Inglaterra como en otros lugares. El público de esta noche, por ejemplo, sabía que soy una «cantante célebre», así que aplaudía todo lo que hacía con igual intensidad. Si no hubiera cantado igual de bien, no habría quedado menos satisfecho, y si lo hubiera hecho mejor, ¡no habría quedado más satisfecho! Y eso es lo que frena el entusiasmo del artista. Sí, decididamente, en materia de arte, los ingleses son grandes especuladores.

Puede que este fastidio explique sus mordaces comentarios sobre el público inglés de provincias. Asistió a un concierto dirigido por Michael Costa en el ayuntamiento de Leeds (que ella consideraba «el más bonito y mejor de toda Europa»), y pensó que era un «buen músico», pero que se veía obligado a «sacrificar el becerro de oro al gusto inglés».

> Sabe que para que ciertas cosas penetren el oído del público inglés, hay que hablar muy alto. Hay que echarles pimienta cayena en todo tipo de alimentos, morales tanto como físicos. Esta es la razón por la cual Costa se ha visto obligado a añadir instrumentos de banda militar a su orquesta para los oratorios en el

Crystal Palace. De entre todo lo demás, dichos instrumentos, junto con el órgano, eran todo lo que se escuchaba en aquella inmensa sala. Transportado a Alemania, Costa sería una persona mediocre; en Inglaterra es un hombre con el que todo el público y todos los músicos deben volcarse profundamente.[593]

1859 resultó ser, de hecho, el pináculo de la carrera de Pauline. A principios de verano, Léon Carvalho, el director del Théâtre Lyrique de París, la tanteó para ver si estaría dispuesta a cantar el papel titular en el *Orphée et Eurydice* de Gluck —en una serie de recuperaciones de clásicos que produjo en esa época— y que Berlioz estaba arreglando para el escenario.[594] A Carvalho le había impresionado la voz de Pauline cuando la escuchó cantar en un concierto benéfico para su esposa, la soprano Caroline Miolan. Audaz y dispuesto a correr riesgos, no era el tipo de gerente que fuera a desalentarse por la cruz negra que llevaba el nombre de Pauline a causa de las ideas políticas republicanas de su marido; el Théâtre Lyrique no recibía subvención estatal y dependía por completo de la venta de entradas. Carvalho apostaba por que el papel de Orphée, que él creía adecuado para su voz de contralto, fuera su exitoso regreso a la escena de la ópera de París, de la que llevaba casi totalmente ausente desde *Sapho* en 1851. El papel estaba escrito en origen para alto castrato (en la versión italiana de 1762), o bien para alto tenor (en la adaptación francesa de Gluck de 1774), y requería un registro vocal y una versatilidad extraordinarios, con sonoridad en los bajos y agilidad en los agudos, y además la presencia sobre el escenario de un actor trágico, cualidades que Pauline tenía de sobra. Para ella debió de ser un placer verse seleccionada para el papel, que Berlioz había pensado previamente en darle a Stolz, antigua rival de Pauline en la Opéra de París.[595]

El clima cultural de 1859 presentaba buenos augurios para un renacimiento tal. En Francia, el interés por los mitos griegos estaba en pleno apogeo. La historia de Orfeo, el tocador de lira

que intenta traer a su esposa muerta, Eurídice, de vuelta del inframundo era de sobras conocida e incluso se estudiaba en el colegio como antiguo ejemplo de la virtud burguesa de la fidelidad matrimonial. Esto explica el enorme éxito de la opereta burlesca de Jacques Offenbach, *Orfeo en los infiernos*, una parodia de la ópera Gluck, que se estrenó en el teatro de Bouffes-Parisiens el 21 de octubre de 1858.



Berlioz, 1857.
Nadar (Gaspard-Félix Tournachon), retrato de Héctor Berlioz, fotografía, 1857. (*Archive Farms / Getty Images*)

Como devoto seguidor de Gluck, compositor al que equiparaba con Beethoven, Berlioz estaba deseando tomarse la revancha de Offenbach devolviendo *Orphée* a escena. También tenía razones personales para implicarse en esta recuperación. Ganándose el favor de Carvalho, esperaba conseguir que el Théâtre Lyrique produjera *Les troyens*. Había terminado su obra maestra en abril de 1858, pero no consiguió convencer a la Opéra de París de que la estrenara. Y estaba también su pasión creciente por

Pauline. Eran amigos desde hacía mucho tiempo. Berlioz era un asistente habitual al salón de los jueves de los Viardot en la rue de Douai, a solo unas pocas calles de su propia casa en la rue de Calais. Animó a Pauline a componer. Y ella comentaba con frecuencia sus composiciones con él, a quien había dedicado su encantadora canción «En Mer» (1850). A mediados de la década de 1850, Pauline podía contar a Berlioz como uno de los cuatro «verdaderos amigos» que tenía (los otros eran Turguénev, Sand y Scheffer). Berlioz estaba hechizado por los Viardot. En una carta de enero de 1859 a su hermana, describe el placer de

> cenar en casa de mis vecinos M. y Mme Viardot, una familia encantadora en cuya compañía respiro con más naturalidad. ¡Son tan inteligentes y tan buenos, los dos; sus hijos son tan amables y bien educados! La flor del arte, además, inunda la casa con su aroma. Aman lo mismo que yo amo, admiran aquello que yo admiro en la música, la literatura y los asuntos del alma.[596]

Más adelante ese mismo año, en el festival de música en Baden-Baden, donde ambos actuaron en agosto, Pauline cantó algunas piezas de *Les troyens* acompañada por una orquesta. Destacó en las canciones de Casandra y Dido. Tanto fue así que Berlioz confesó que había sentido cómo su espíritu «se elevaba al cielo» y declaró que Pauline sería la intérprete ideal para cualquiera de esos papeles, tal vez incluso para ambos. En septiembre, pasó dos días con ella en Courtavenel para comenzar a trabajar juntos en *Orphée*. Berlioz estaba enfermo, sufría unas dolorosas neuralgias y estaba emocionalmente atormentado por las dificultades de la relación matrimonial que tenía con la cantante Marie Recio. Pauline se compadeció de él, y lo alentó a que le abriera su corazón, como después le escribió a Rietz:

> La visión de este hombre, presa de tal angustia mental y física, tan infeliz de espíritu, tan conmovido por la amable recepción que le hemos dado, desgarrado por horribles torturas del corazón, la violencia del esfuerzo que hace por esconderlos… Todo esto, digo, me encoge el corazón. Dimos un largo paseo juntos, en el curso del cual se sintió algo más reconfortado y sereno. «Toda mi vida —me dijo—, ha sido solo una larga y ardiente aspiración de un ideal que había imaginado para mí mismo. Mi corazón, deseoso de amar, hizo su elección directamente en cuanto encontró una única cualidad, una sola de las gracias que

pertenecen a este ideal…; por desgracia, la desilusión trajo enseguida la convicción de que me había engañado a mí mismo. Así que mi vida ha continuado, y, en el momento en el que siento que está cerca de la extinción, este ideal, al que había tenido que renunciar como si fuera producto del sueño fantástico de una imaginación acalorada, ha aparecido de repente como un todo ante mi corazón moribundo. ¡Cómo puedes esperar que no lo adore! Déjame pasar los últimos días que me quedan adorándote, agradeciéndote que hayas venido a demostrarme que no estaba loco.»

Pauline trató de cuidarlo sin darle esperanzas románticas. «En resumidas cuentas —le explicó a Rietz—, comprenderás que, en este momento, estoy luchando con una impresión muy dolorosa, porque mi corazón está lleno de amabilidad, y el sufrimiento (involuntario) que le provoco me causa un profundo dolor. En cuanto él haya conquistado la violencia de su exaltado estado de ánimo (¡Dios quiera que sea pronto!) espero poder restaurar algo de paz en su alma.»**[597]**

De vuelta en París, aquel otoño, durante su colaboración en *Orphée*, su intimidad aumentó. Intercambiaban cartas a diario, a veces dos veces al día, entre la rue de Calais y la rue de Douai. «Estoy en disposición de aconsejarte que aceptes todas mis sugerencias; mantendremos una reunión sobre este asunto a las seis en punto», escribió Berlioz a fines de septiembre:

No sabía que podía ser considerado un buen consejero; pero sé aún menos qué tipo de consejero soy. ¿Soy un consejero privado, un consejero real, un consejero íntimo, un consejero estatal o un consejero municipal? ¿No soy un consejero íntimo? Sí, siempre dispuesto a dar consejos íntimos, lo mejor posible, aunque no sean siempre fáciles de seguir. ¿Y qué categoría de consejera eres tú? Eres una consejera musical, y Dios sabe con qué placer acepto tus consejos. **[598]**

Pauline tuvo una influencia fundamental en las revisiones de la partitura, en particular en la configuración y ornamentación de las líneas vocales. También echó una mano en la tarea de reducir *Les troyens* para voz y piano, labor que resultó estar más allá de las competencias de un pianista al que Berlioz se lo había pedido. Pauline se ofreció como voluntaria para emprender la «imposible tarea», recordaba Saint-Saëns, que entonces estaba ayudando con *Orphée et Eurydice*. «Vi con mis propios ojos a Mme

Viardot, pluma en mano, la mirada encendida, manuscrito de *Les troyens* sobre el piano, escribir el arreglo de la *Chasse royale*» del segundo acto.[599]

Orphée se estrenó el 18 de noviembre de 1859. Para Pauline fue un triunfo personal, a pesar de que tuvo que cantar con una enfermedad de garganta que estropeaba la calidad y el poder de su voz. Chorley opinó que a pesar de «su irregularidad, sus ocasionales aspereza y debilidad», ella había «conseguido sacarle partido con extraña felicidad», y que una «voz más melosa» podría haber resultado inapropiadamente femenina para el papel masculino principal. «Es posible dudar si alguna vez ha pisado un escenario un intérprete tan perfecto de Orfeo como *madame* Viardot. La falta de regularidad y de belleza en sus rasgos contribuye, en vez de restar, a la tristeza y la solemnidad del semblante del doliente», concluía el crítico londinense.[600] George Sand estaba extasiada: «Esta es sin duda la expresión artística más pura y perfecta *que hemos visto en medio siglo, este Orphée suyo; comprendido, ataviado, interpretado, gesticulado, cantado, hablado y llorado* en la forma en que ella lo interpreta». Flaubert mantenía que el Orfeo de Pauline era «una de las mejores cosas que conozco».[601]

El triunfo de Pauline debía tanto a su talento dramático como a su musicalidad. Se hacía creíble como la encarnación de Orfeo, y expresaba a la perfección su evolución emocional a partir del miedo, la duda y la pérdida de la esperanza en su búsqueda de Eurídice, hasta llegar a la sublime alegría de encontrarla. «La actuación de Mme Viardot ha superado todas mis expectativas —escribió Marie d'Agoult en su diario—. No he visto nada [...] que se acerque a esta belleza plástica, a esta libertad, en tal sentimiento de antigüedad. No daba ninguna sensación de ser planeado, ideado, nada que recordara a un aula. Me hizo pensar sin

descanso en los bajorrelieves y los jarrones griegos más hermosos.»[602]

Parte del éxito estuvo en el vestuario que diseñó junto con Delacroix. Pauline desarrolló un detallado estudio de los textos clásicos para intentar reconstruir el atuendo del héroe de la Antigüedad.[603] Sand, Dickens, Flaubert e Ingres consideraban que el diseño era la obra de un genio. «¡Qué bella es usted, señora! —escribió Ingres a Pauline—. Como una bella figura de la Antigüedad, lleva su traje griego con la noble gracia y la familiaridad que los pintores se esfuerzan por lograr en sus cuadros», concepción escultórica del cuerpo en movimiento que inspiró a muchos artistas (como Gustave Moreau y Camille Corot) para abordar el tema de Orfeo.[604] Pauline menciona el traje en el relato de la noche del estreno que le hace a Rietz el 21 de noviembre:

> Sí, amigo mío, *Orphée* ha resurgido victoriosa, triunfante, de las profundidades del olvido en el que había caído. Ha sido, de verdad, un enorme éxito. Tu amiga ha sido aclamada, ovacionada con frenesí. Mi casa no ha estado vacía desde las nueve de la mañana del sábado. Actuaré esta noche, después el miércoles, después el viernes, después tres veces por semana, hasta que ni el público ni yo podamos soportarlo más. La escenografía es muy bella, sin que intente, sin embargo, eclipsar la música. Mi vestido se ha considerado muy bonito; una túnica blanca con caída hasta las rodillas y un manto del mismo color enganchado en ambos hombros *à l'Apollon*. El cabello en ondas fluidas, rizadas, con la corona de laurel. Una cadena de oro para sostener la espada, cuya vaina es roja. Un cordón también rojo en torno a la cintura, coturnos blancos, atados con cordones de nuevo rojos. Cada frase, cada palabra era comprendida por un público inteligente compuesto por todo lo que hay en París en materia de músicos, aficionados, pedantes, calvos, el mundo ocioso, leones juveniles, etc. Bueno, la gente se abrazaba en los pasillos durante los intermedios, lloraron, se rieron de placer, zapatearon…, en una palabra, se produjo una agitación, un júbilo, como no había visto nunca antes en París. El papel de Orfeo se me ajusta a la perfección, como si hubiera sido escrito para mí.[605]

El pronóstico de Pauline era acertado. Interpretaría a Orfeo hasta que el público no pudo «soportarlo más». Para finales de 1859, lo había interpretado veinte veces y al final de la temporada de primavera de 1861, ciento veintiuna; en tres años, representó el papel un total de ciento cincuenta ocasiones. En aquel momento, era un registro extraordinario para cualquier ópera.

Sin duda, en parte contribuyeron a esto quienes acudieron al Théâtre Lyrique con la idea equivocada de que iban a ver el *Orfeo en los infiernos* de Offenbach, que aún estaba en cartel en el Bouffes-Parisiens, y «quedaban sorprendidos al comprobar que la ópera de Gluck no es graciosa».[606] Pero, aun así, el poder de permanencia de *Orphée* fue batido solo por el *Faust* de Gounod, que se estrenó en el Théâtre Lyrique en marzo de 1859 y estuvo en cartel junto con aquella en noches alternas hasta 1862. *Faust* alcanzó trescientas catorce representaciones hasta 1869, cuando se transfirió a la Opéra de París, donde a finales del siglo había alcanzado las mil representaciones.[607] Estas dos largas permanencias fueron el primer signo de que un repertorio se estaba estabilizando.



Pauline Viardot en *Orphée*, fotografía de Disdéri, 1859.
André-Adolphe-Eugène Disdéri, retrato de Pauline Viardot en *Orphée*, fotografía, 1859. (*Bibliothèque Nationale de France, París*)

La fama de *Orphée et Eurydice* se extendió por el continente, y reavivó el interés por la música de Gluck en toda Europa. Los

arreglos de la ópera y los números específicos de las arias principales de la obra se vendían en ediciones en la que figuraba el nombre de Pauline. La gente acudía a París desde toda Europa para escucharla. En la noche del estreno de la temporada de 1862 del Théâtre Lyrique, Dickens hizo un viaje especial desde Londres para verla. Henry Chorley y el joven Arthur Sullivan estaban también en el grupo con el que viajaba. Los temas de la ópera, la pérdida y la resurrección —con un papel importantísimo en muchas de sus novelas—, conmovieron a Dickens. También lo hizo la voz de Pauline. Dickens estaba sentado en la platea con varios miembros de su familia. Desde un palco cercano, en el que se encontraba acompañado de Louis Viardot, Turguénev observó al novelista inglés «con los brazos cruzados sobre el pecho y la cara empapada de lágrimas». Cayó el telón y Dickens se dirigió hacia la salida. De camino se encontró a Turguénev y a Viardot con Carvalho; seguía teniendo el rostro visiblemente humedecido por el llanto. Carvalho se lo llevó como un tributo viviente a Pauline. «*Madame*, je vous présente une fontaine!», exclamó. Al día siguiente, Dickens envió una carta a Pauline:

> Estimada señora Viardot:
>
> No puedo evitarlo. Estoy *obligado* a agradecerle la maravillosa actuación de anoche. Cuando *monsieur* Viardot se topó conmigo por accidente, estaba hablando sin parar del primer acto, a mi hija y mi cuñada, con las lágrimas rodando por el rostro. No me presenté ante usted en las mejores condiciones. Me marché, cuando todo terminó, aún en peores. ¡No hay nada que pueda ser más magnífico, más verdadero, más tierno, más bello, más profundo!
>
> Fielmente suyo siempre,
>
> Charles Dickens[608]

V

Berlioz siguió enamorado de Pauline cerca de un año. «Si tuviera la inteligencia de un escritor, sería capaz de articular las muchas cualidades de corazón y de espíritu que hacen de usted un ser aparte —le escribió el 13 de julio de 1860—, pero soy, como usted misma ha dicho tantas veces, alguien que solo siente. Desearía poder estar con usted ahora, convocaría a todos los pe-

queños que tanto ama, les rogaría que tomaran sus manos, las pusieran entre las mías y me permitieran adorarlas en silencio por un momento […]. ¡Qué tesoro!»[609]

Después de esto se produjo una interrupción de once meses en su correspondencia. Cuando se reanudó, Berlioz se mostraba más frío en las cartas a Pauline. A pesar de todo lo que ella había hecho por *Les troyens*, él se negó a que cantara en el papel de Dido o de Casandra en la producción programada para el otoño de 1861. Berlioz decidió, sin duda con razón, que su voz estaba en declive, después de haberla oído interpretar el papel de Leonore en *Fidelio* en el Théâtre Lyrique en julio de 1860, una producción con la que Carvalho intentó capitalizar el éxito comercial de *Orphée et Eurydice*. Y esa impresión quedó confirmada cuando Pauline cantó para él en Baden-Baden en agosto. Pero también había otros motivos en el enfriamiento de Berlioz.

Estaba enfadado por algo ocurrido durante los primeros meses de 1861. Pauline cantó con gran aclamación algunos extractos de la ópera *Alceste* de Gluck en un concierto que se celebró en el Conservatorio de París, tras lo cual, la Opéra de París los invitó a ambos a preparar una representación de la obra. Ella le pidió que hiciera algunas modificaciones en la partitura para que le resultara más fácil cantarla, pero Berlioz se negó, acusándola de que únicamente deseaba incluir unos cambios que la ayudaran a «vender después los arreglos publicados para voz y piano, como lo ha hecho con el aria de Orfeo». Indignado por la actitud mercenaria de Pauline, el compositor protestó ante Alphonse Royer, el director de la Opéra, el 31 de marzo de 1861:

> La absoluta fidelidad en la interpretación es tan necesaria en las óperas de Gluck como lo es en las obras de los grandes poetas dramáticos, y es igual de insensato y repugnante pervertir sus melodías y recitaciones añadiendo notas y cambiando las cadencias finales como lo sería añadir palabras y cambiar rimas en los versos de Corneille. Los únicos artistas a los que uno puede dar consejos útiles son aquellos que mantienen una actitud de auténtica moral hacia el arte que practican y un sincero respeto por los grandes maestros […]. En cuanto al resto, con independencia de cualquier deseo que tengan de tomar nota de cier-

tas opiniones, verán siempre salir victoriosos a sus instintos de vocalistas vulgares.

La Opéra reunió a un comité para analizar estas quejas, que confirmó algunas de ellas, pero dictaminó que *Alceste* debería ponerse en escena con Pauline en el papel principal. Al final, se persuadió a Berlioz para dirigir los ensayos. La obra se estrenó el 21 de octubre de 1861, con gran éxito; pero la relación de Berlioz con Pauline se había estropeado.[610]

Una cosa más que contribuyó a separarlos había ocurrido. En algún momento de la primavera de 1860, Pauline organizó una velada en su casa de la rue de Douai en nombre de Wagner y en honor a la condesa Marie Kalergis, sobrina del antiguo ministro de Exteriores ruso Karl Nesselrode, y mecenas de aquel, a quien no hacía mucho había proporcionado 10 000 francos para liberarlo de sus deudas. Esta fue la ocasión en la que se interpretó por primera vez el dueto amoroso del segundo acto de *Tristán e Isolda*, con Wagner y Pauline en los papeles vocales y el pianista Karl Klindworth acompañándolos, ante un público exclusivo formado por la condesa Kalergis y Berlioz, invitado por Pauline en un intento de mejorar sus tensas relaciones con Wagner. Berlioz sentía envidia del éxito del alemán, de los mecenas de los que gozaba, a la altura de la condesa Kalergis, que lo habían liberado de la necesidad de ganarse la vida, como hacía él, con la crítica musical y las giras.[611] Berlioz creía que la ópera de Wagner *Tannhäuser*, un encargo de la Opéra de París por orden del emperador en marzo, había bloqueado el camino para que su obra maestra, *Les troyens*, se estrenara allí. La misma forma que tuvo el encargo —Napoleón III perdió una apuesta con la princesa de Metternich y esta lo obligó a aceptar la exigencia de representar *Tannhäuser*— subrayaba la inutilidad de todos los años que llevaba insistiendo para ver estrenada *Les troyens*. Y si *Tannhäuser* tenía éxito, después vendría *Tristán e Isolda*. El apoyo de Pauline a la causa de Wagner solo podía enfadar a Berlioz, a quien podría

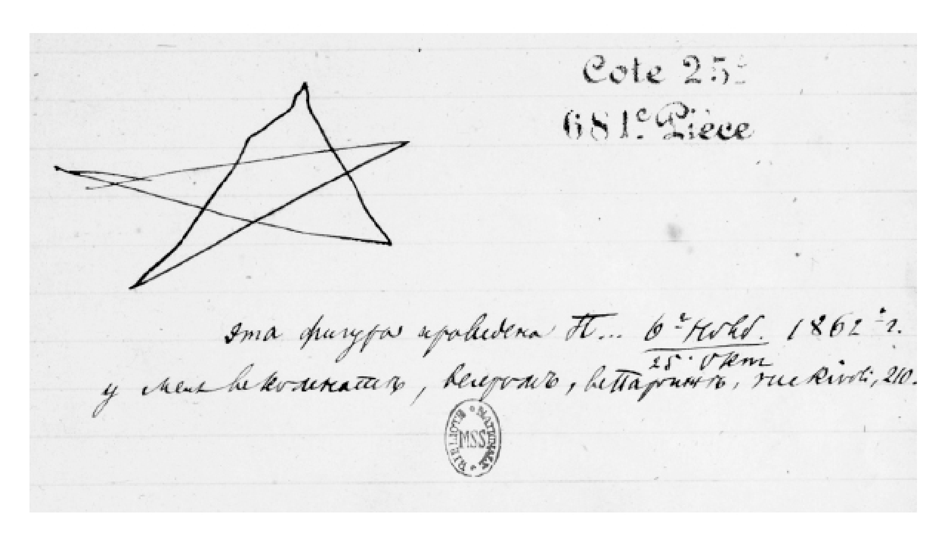
perdonársele que lo viera como una traición. Con anterioridad, Pauline había expresado su desagrado hacia la música de Wagner. «¡Qué monotonía mortal!», exclamó al escuchar por primera vez *Lohengrin* (1850). Sin embargo, ahora estaba desarrollando el gusto por aquella música de nuevo cuño que tanto dividía a la opinión crítica y musical. Solo podemos imaginar lo que Berlioz debió de sentir aquella noche mientras escuchaba a Pauline cantar el dueto amoroso con su mayor enemigo. Según Wagner, «Berlioz solo se expresó con amabilidad acerca del *chaleur* de mi interpretación, que muy bien puede haber ofrecido un fuerte contraste con el de mi compañera en la obra, quien interpretó la mayor parte de su papel en tonos graves». En cuanto a la condesa, «permaneció muda».[612]

En términos sentimentales, a lo largo de todos sus años de incesante nomadismo, Turguénev nunca abandonó a Pauline. Por alejados que estuvieran, a causa de los desplazamientos por Europa, los largos viajes de regreso a Rusia o el propio empeño de ella en mantener la distancia, él seguía enamorado. Pauline era la única mujer a la que amaría en toda su vida, confesó a Annenkov en marzo de 1857, en el momento más doloroso de su ruptura con ella, cuando Turguénev decidió huir a Italia.[613]

A veces, mientras viajaba, Turguénev le escribía, no con la pasión que anteriormente expresara, sino contándole las novedades que tenía, con disposiciones prácticas para su hija y pidiéndole que le respondiera. Pauline rara vez lo hacía. En marzo de 1858 viajó desde Viena para oírla cantar en el Gewandhaus, en Leipzig, aunque no se encontraron, ya que volvió directamente a Viena al acabar el concierto. Sabía que si se dejaba ver en público con Pauline, que había viajado a Leipzig sin la compañía de su esposo, se despertarían rumores peligrosos.

Sin embargo, todos los años pasaba algún tiempo en Courtarvenel. Pauline no siempre se encontraba allí. Por lo habitual estaba de gira. Pero pasaron dos meses allí juntos durante el verano de 1859, periodo que marca la reanudación de la relación. Es evidente que a Turguénev le resultaba difícil estar con Pauline y su familia, con Louis y los niños allí. «Estoy bien de salud pero con el espíritu entristecido —le escribió a la condesa Lambert—. Me rodea una típica vida familiar. ¿Para qué estoy aquí? ¿Y por qué? ¿Debería volver atrás? Comprenderá lo que quiero decir y mi posición.»[614]

«Volver atrás» significaba, claro, volver a la antigua posición de devoción hacia Pauline, humilde y sumiso como siempre había sido. Poco a poco, Turguénev fue recuperando su afecto. El verano de 1860 fue el punto de inflexión. Pauline le escribió con más frecuencia y con mayor ternura de lo que lo había hecho durante muchos años. El hecho de que lo llamara a acudir a Courtavenel desde Alemania para cuidar de Paul era señal de que Pauline deseaba reafirmar su lugar en los sentimientos de Turguénev. «*Madame* Viardot desea que vaya, y su voluntad es mi ley —escribió Turguénev a Annenkov, explicándole la decisión de partir de inmediato, a principios de julio—. Su hijo ha estado a punto de morir de neumonía y ella ha sufrido enormemente. Necesita recuperarse en compañía pacífica y amistosa.»[615] Al mes siguiente, Pauline dio señales de estar celosa cuando Turguénev le dijo que esperaba encontrarse con Maria Markovich, la joven escritora ucraniana, en la isla de Wight. Al final, ella no acudió.



El símbolo que dibujó Pauline en el cuaderno de Turguénev.
Pauline Viardot, dibujo de un pentagrama en el cuaderno de Turguénev, 1862. [*Bibliothèque Nationale de France, París (Slave 88. Tourguéniev. Manuscrits parisiens XV, fol. 91v)*]

¿Se sentía feliz Turguénev de estar de nuevo en la vida de Pauline? No estaba seguro. En 1862, escribió a la condesa Lambert que había aprendido que la plenitud no era algo que uno deba esperar de la vida.[27] La idea de la felicidad le resultaba tan ajena como la apariencia de su propia juventud. Comprendía que había «perdido el premio principal de la lotería de la vida», con lo que se refería al tipo de amor que deseaba tener con Pauline, pero reconocía que lo que tenía con ella iba a constituir la base de su bienestar por el resto de la existencia. Lo imbuía un estado de ánimo de resignación, de aceptación de la suerte que le había tocado (la idea que se encuentra en la raíz de la palabra «felicidad» en ruso, *schast'ye*), de aceptación del destino. Fue con este espíritu que se reconcilió con su posición de devoción hacia Pauline —su «necesidad de vivir para alguien más», como lo expresó a la condesa Lambert— como lo más cerca que estaría de alcanzar la satisfacción. «Esté aproximadamente satisfecha con una felicidad aproximada —le aconsejó—; lo único en la tierra que resulta indudable y claro es la infelicidad.»[616]

La relación entre Pauline y Turguénev alcanzó un nuevo punto álgido en el otoño de 1862. Todos los días pasaban unas horas juntos, solos los dos en el apartamento de Turguénev en la rue de Rivoli. En una de estas ocasiones, Pauline dibujó en el cuaderno de él el símbolo teosófico de un pentagrama formado por dos triángulos. El dibujo era importante para Turguénev, que lo señaló con la inscripción: «Este dibujo lo hizo P[auline] el 6 Nov./25 Oct. 1862 en mi habitación, por la tarde, en la rue Rivoli, 210». El mismo símbolo aparece en la portada de varios de sus manuscritos.[617] La figura simbolizaría la relación triangular entre Pauline, Louis y Turguénev, en la que ella estaba entonces empeñada.

5

EUROPA SE DIVIERTE

Cumple todos los requisitos que debe tener un lugar de ociosa languidez. Parece que no hay nada que hacer (salvo jugar) y la gente lo hace. No ha habido combinación igual de verde, dorado, sol, flores, comidas, cuidado en el vestir, coqueteo y ocio promiscuo como en Baden.

CHARLES CLARK,
«Baden-Baden en 1867»

I

En 1863 los Viardot dejaron Francia y establecieron su hogar en Baden-Baden, una ciudad balneario de moda situada en Alemania, en el linde de la Selva Negra. Habían pasado cuatro meses en Baden (como se la conocía por lo común) en el verano de 1862, durante la temporada que Pauline tenía compromisos para cantar en la zona, y habían disfrutado tanto que decidieron trasladarse allí. Hacia el final de la estancia, habían comprado una gran casa con un extenso terreno en la zona de Tiergarten, una ladera boscosa en las afueras, al sur de Baden, que ofrecía unas hermosas vistas sobre los prados y el antiguo castillo en ruinas que dominaba la ciudad. Encargaron una reforma importante y la construcción de un espacio de galería y sala de conciertos, y volvieron a París a pasar el invierno, pero regresaron a principios de mayo, después de la última actuación de Pauline en *Orphée et Eurydice*.

Turguénev los siguió, llevando con él a Paulinette, que entonces contaba veinte años, y a su institutriz. Alquiló unas habitaciones para los tres en Lichtental, no muy lejos de la villa de los Viardot, aunque a su hija ni le gustaba estar allí ni aguantaba a

los Viardot, así que pronto regresó a París, donde, al principio, vivió en su antigua dirección, en la rue de Rivoli, y, cuando expiró el contrato de alquiler, en un apartamento más pequeño en Passy. Es difícil saber si Pauline se sentía culpable por haberla alejado. En su diario, en julio de 1863, solo comenta que Paulinette era «una niña mala» cuya principal falta era no apreciar a su «adorable padre».[618]

Tras años de separación, Turguénev y Pauline habían vuelto a acercarse en los últimos meses. Su relación era más tranquila y estable, más parecida a un matrimonio que a una historia de amor, y el traslado a Alemania supuso para ellos un nuevo comienzo. «Estamos en el paraíso —escribió Turguénev a su amigo, el poeta Louis Pomey, poco después de su llegada a Baden —; el campo es encantador, el clima encantador, el ambiente encantador, y he encontrado un pequeño y encantador apartamento donde tengo intención de ofrecerle a usted una encantadora velada.»[619]

El traslado fue sobre todo decisión de Pauline. Había perdido fuerza en la voz, resentida por años de forzarla a lo largo y ancho de su extraordinario registro, y había «dejado de ser bonita», a juicio de Eugenie, la hija de Clara Schumann. Después del rechazo para un papel principal en *Les troyens*, Pauline decidió retirarse de la Opéra de París y del resto de las salas importantes de Europa, para concentrarse en la enseñanza y en la composición, limitando sus apariciones escénicas a los pequeños teatros de provincias, que en su opinión tenían más nivel en Alemania que en Francia. «En París no tengo posibilidad de hacer algo satisfactorio —le escribió a Rietz—. Tendría que cantar música mala en un tono bonito (odio lo bonito en el arte) y hacer otras cosas que las mujeres honorables no deberían hacer. Ah, querido amigo, no tiene usted idea de la bajeza que gobierna aquí ahora en el arte y en todas las esferas de la vida pública.»[620]

La seriedad que impregnaba la cultura musical alemana era un atractivo para los Viardot, pero la política también los alejaba de Francia. Para Louis, republicano convencido, el traslado estaba motivado por su «gran odio» a Napoleón III, tal como Turguénev lo expuso en una carta a Flaubert. A diferencia de otros radicales de 1848, que se avinieron con el autoritarismo del Imperio, Louis mantuvo una posición implacable en contra del régimen imperial, cuya represión de la prensa y de la libertad académica estuvieron suponiendo una ofensa a los principios democráticos que profesaba hasta la década de 1860, momento en que la censura se relajó y se introdujeron reformas liberales. Mientras Pauline tuvo oportunidades de cantar en los escenarios importantes de París, él permaneció con ella en la capital y se abstuvo de escribir cualquier cosa que pudiera dificultarle la vida. Tras el triunfo en *Orphée et Eurydice*, ella actuó dos temporadas más en el Théâtre Lyrique, e incluso volvió a aparecer en la Opéra de París, cantando en *Alceste, Il trovatore* y *Les huguenots*; esta última, una actuación para Napoleón III y el rey de Suecia, en agosto de 1861. Al año siguiente tuvo un gran éxito con *La favorita* en la Opéra.[621] Pero en cuanto se retiró de los escenarios parisinos, la oposición de Louis a Napoleón los llevó a ambos a un exilio autoimpuesto.

En cuanto a Turguénev, a él nunca le había gustado París, aunque no es fácil juzgar en qué medida era debido a su propia situación como extranjero. «No puedo explicarte cuán profundamente odio todo lo francés y en especial lo parisino», escribió a su amigo Fet en 1860. A Tolstói le dijo que los franceses creían que «todo lo que no es suyo es salvaje e idiota», que tenían la cabeza llena de clichés e ideas heredadas.[622] Alemania era más de su agrado. Había estudiado en Berlín, hablaba el idioma con fluidez y sentía una gran afinidad con la cultura local. Pero habría seguido a Pauline a cualquier parte. Según contaba a sus amistades, no podía vivir sin los Viardot e iría allá donde quiera que

ellos fueran; aunque fuese a Copenhague o a Estocolmo, «las dos ciudades más aburridas del mundo», o incluso a Australia.[623]

Había otra razón para que Turguénev se mostrara tan dispuesto a seguirlos a Baden-Baden, que para él implicaba una ruptura definitiva con Rusia. En 1862, su novela *Padres e hijos* fue recibida en su tierra natal con hostilidad. Todo el mundo atacó el libro; la izquierda porque consideró que Turguénev se había puesto del lado de los padres y porque vio en Bazarov una caricatura monstruosa de los estudiantes radicales; la derecha porque creyó, por el contrario, que estaba poniendo del lado de los hijos, pues no denunciaba al radical protagonista de la novela. Turguénev quedó consternado por tales ataques. Durante un tiempo pensó en dejar de escribir. Le molestó en particular el vitriolo de los jóvenes radicales rusos, que le arrojaron «una gran cantidad de fango y de basura (y me la siguen echando)», tal como le explicó a Pietsch en 1869. Maldijeron a Turguénev como un «Judas, un tonto y un burro», incluso como un «espía de la policía». Estos ataques estuvieron detrás de su decisión de establecerse en Europa en 1863. Y son la razón por la que permanecería allí, haciendo solo viajes cortos a Rusia, durante los siguientes veinte años.

Baden-Baden era una excelente elección para los tres. Estaba ubicado cerca de la frontera francesa y contaba con un buen servicio de trenes a París, tras la apertura del puente del Rin cerca de Estrasburgo en 1861; tenía una activa vida cultural y social; y en la bella campiña que rodeaba la ciudad había una caza excelente. «En efecto —escribió Louis—, tiene todas las ventajas de la naturaleza, como una campiña fértil y bonita con granjas bien cuidadas, montañas boscosas, aire saludable y benéficas aguas termales, caza, pesca y diversiones de todo tipo, y además está ubicada en el centro de Europa, donde convergen todas las rutas principales, de fácil acceso para los visitantes que tal vez no lo tengan como destino final, pero que se detendrían allí con agra-

do por los placeres que ofrece.»[624] Baden-Baden, uno de los principales balnearios de Europa, famoso por sus médicos, sus termas sulfurosas y sus aguas curativas, era un lugar ideal para vivir, tanto para Louis —cumplidos ya los sesenta años y enfermo del hígado—, como para Turguénev, que padecía de una gota terrible. Con sus lujosos hoteles, sus parques y paseos ajardinados, su casino, su teatro de ópera y su festival de música, era uno de los lugares más modernos de Europa donde tomar las aguas, un recreo para la aristocracia, visitado con regularidad por reyes y reinas, así como por los principales hombres de Estado y embajadores. Tantos políticos pasaban allí el verano que llegó a conocerse como la «capital de verano de Europa». Según una guía francesa de 1858, «si alguien pregunta cuál es la capital de Europa, uno debe responder: en invierno, París en verano, Baden».[625]

Baden-Baden era una ciudad internacional, de perspectivas cosmopolitas y actitudes liberales. En muchos sentidos, un símbolo de la cultura europea anterior a la era del nacionalismo que abrieron la guerra franco-prusiana y la unificación de Alemania de Bismarck.

Baden-Baden era parte de una red europea de balnearios continentales y centros turísticos marítimos que, para un público internacional, se convirtió en el centro de la temporada de verano. En invierno, la población era de ocho mil habitantes, tres cuartas partes de ellos alemanes, pero en temporada, entre abril y octubre, se acogía a cincuenta mil visitantes procedentes de toda Europa. Los más numerosos de ellos eran los franceses, que llegaban en barcos de vapor por el Rin y en trenes que tardaban solo diez horas desde París. El ambiente de esta capital veraniega era de carácter francoalemán; se hablaba francés; el periódico local, el *Badenblätter*, se imprimía en francés y en alemán, y se servía comida francesa en todos los restaurantes. Pero también llegaban una gran cantidad de rusos, unos cinco mil cada año. La Gran Casa

Ducal de Baden-Baden mantenía una estrecha conexión con los Romanov que databa del matrimonio organizado por Catalina la Grande en 1793 entre su nieto, el futuro zar Alejandro I, y la princesa Luisa de Baden-Baden. Desde entonces, Baden se había convertido en uno de los principales destinos de Europa para la aristocracia rusa, que se construyó allí mansiones, y en un retiro para escritores como Zhukovski y Gógol.[626]

La ciudad existía nada más que para el placer. Las mañanas estaban dedicadas a los baños minerales y por las tardes los paseantes visitaban Lichtentaler Alle, un parque arbolado donde los hombres se sentaban a jugar al dominó o al ajedrez y pasaban el tiempo conversando con otros transeúntes. La conversación era una preciada actividad; los simples placeres de la socialización eran uno de los principales atractivos de los balnearios como Baden. El arte de la conversación se tenía en tan alta estima que el edificio central de la ciudad, el casino, se encontraba en la Konversationshaus o Salle de Conversation, donde todos los paseantes convergían para tomar un refresco en los cafés del jardín que había delante del casino y escuchar a la orquesta, que tocaba el día entero en el templete al efecto. Una escena así abre *Humo* (1867), novela de Turguénev ambientada en Baden, con la orquesta interpretando «un popurrí de *La Traviata*, un vals de Strauss, y después "Tell Her", un romance ruso musicado por un diligente *Kapellmeister*», este último para complacer a los muchos rusos presentes. Los paseos en carruaje con pícnic en el bosque, el tiro y la pesca eran también actividades populares. Cada dos tardes había carreras de caballos en el cercano Iffezheim, el «Goodwood del continente», en estimación de un visitante inglés, donde en las gradas se sentaban «príncipes, barones, duques y duquesas», se escuchaba «la mejor música» entre las carreras, y había «un excelente restaurante» que ofrecía «corvejón, champán, fruta y las comodidades necesarias para refrescar el agotamiento causado por la emoción». Por la noche, la principal atrac-

ción se encontraba en el casino de Baden, pero también había óperas y conciertos en el teatro de la ciudad, y a veces en la Salle de Conversation, cuando las salas de juego estaban cerradas.[627]

El casino era la clave que posibilitaba todas estas atracciones culturales. Sus ganancias contribuían al mantenimiento de los parques, los paseos, los grandes hoteles, los pabellones, los teatros, los festivales de música, las bandas y las orquestas residentes de Baden. Jacques Bénazet, inmigrante francés, descubrió el potencial económico que tenían los casinos durante la década de 1830. Seguía el ejemplo de Barbaja, que veinte años antes había empleado los beneficios de las concesiones de juego para financiar teatros de ópera en Nápoles. Una vez consiguió asegurarse la concesión del casino de Baden, en 1838, Bénazet hizo una enorme inversión en la lujosa restauración de las salas de juego del edificio. Lo convirtió en una gran atracción internacional, en especial para los visitantes de la vecina Francia, donde la Monarquía de Julio había prohibido el juego. A la muerte de Bénazet, en 1848, fue su hijo Édouard, astuto empresario y gestor teatral que había estudiado en el Conservatorio de París y tenía buenos contactos en el mundo de la música, quien se hizo con la concesión. En 1855 construyó nuevas salas en el casino, amuebladas con gran opulencia al estilo clásico francés, y, tres años más tarde, abrió el hipódromo en Iffezheim. Con los beneficios del negocio de los juegos de azar, Bénazet financió el festival anual de música dirigido por Berlioz y dotado de un presupuesto lo bastante grande como para atraer a los mejores músicos de Europa. También financió la construcción de un teatro de ópera. Terminado en 1862, el Teatro Baden-Baden se inauguró en agosto de ese año con el estreno de la ópera *Béatrice et Bénédict* de Berlioz.

Berlioz acudió por primera vez a Baden-Baden para dar una serie de conciertos en 1853, y fue el pilar de su festival de música desde 1856. Le encantaba la belleza natural del lugar, un «paraíso» lo llamó, con sus «bosques, montañas, arroyos y aire balsámi-

co». En el elenco de la sociedad de Baden-Baden se encontraban «personas inteligentes y cultas que hablan francés». Pero, sobre todo, le gustaba el dinero que allí ganaba, 2000 francos por organizar un solo concierto cada año. Bénazet era el empresario ideal para Berlioz. Su generosidad «ha excedido con mucho cualquier cosa que los príncipes de Europa con quienes más en deuda estoy hayan hecho alguna vez por mí», escribió el músico en sus *Memorias*. Lo que más le satisfacía era que Bénazet lo dejaba en paz. Tal como escribió en 1859:

> Todo está organizado en favor del director que esté a cargo; no tiene que andar peleándose por el mínimo centavo y no encuentra obstáculos de ningún tipo en su camino. Con la convicción de que el mejor proceder posible es dejar que el director actúe con total libertad, M. Bénazet no interfiere de ninguna manera y considera que su única función es pagar las facturas. «Dote a todo de un estilo regio —dice—, le doy completa libertad.» ¡Tres hurras! Con la música, esa es la única forma de conseguir algo elevado y hermoso.

No se reparó en gastos en la lujosa decoración de la Salle de Conversation cuando se transformó «en una sala de conciertos, adornada con arbustos, flores, magníficamente iluminada y llena del público más de moda en Europa», en palabras de Berlioz.[628] Los mejores cantantes y músicos virtuosos acudieron a Baden para el festival, entre ellos Clara Schumann, Anton Rubinstein, el violinista Henri Vieuxtemps y Pauline Viardot que, desde 1859 hasta 1864, fue la estrella invitada todos los años.

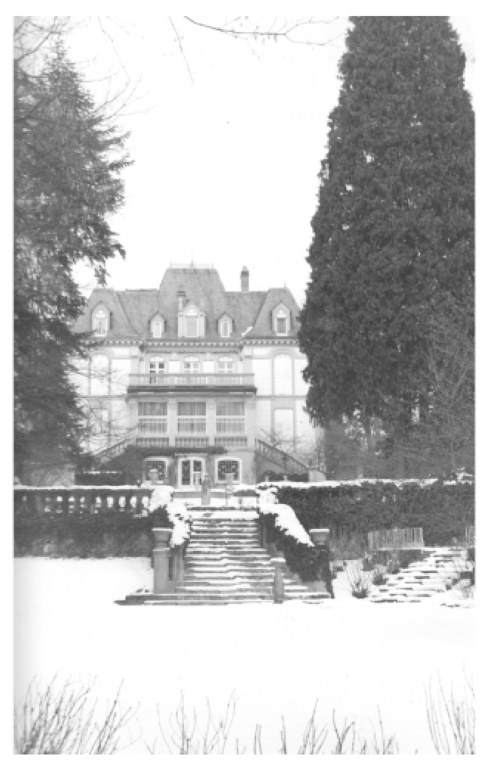
La villa Viardot se convirtió pronto en el centro de esta comunidad musical. Era una casa de tres pisos diseñada al estilo de un chalé suizo, lo bastante grande como para acomodar a todo el contingente doméstico de los Viardot, once personas, sirvientes incluidos. Tenía establos y una cochera, un aviario y un jardín arbolado que descendía hacia la galería y sala de conciertos, un amplio edificio con forma de basílica, en el que Louis guardaba sus viejas obras maestras y Pauline organizaba *soirées* musicales.

Llevaron desde la casa de París el magnífico órgano Cavaillé-Coll y lo instalaron en la sala de conciertos, flanqueado por dos pianos de cola. La partitura de *Don Giovanni* también se trasladó a Baden en su caja especial y se colocó sobre una mesa junto al órgano, igual que había estado en la rue de Douai.

Los Viardot se gastaron una fortuna en la casa. El coste de la reforma y la construcción de la sala de conciertos casi duplicó el precio de compra, 108 000 francos. Después estaban los muebles que tenían que comprar, porque la casa de París la habían alquilado amueblada. Louis vendió algunas acciones ferroviarias y, en una subasta en el Hôtel Drouot, el 1 de abril de 1863, unos cincuenta de sus mejores cuadros, entre ellos paisajes de Poussin, Bruegel, Ruysdaël, Wouwermans y Van der Neer, así como obras de Ribera y Zurbarán, y un retrato de la infanta María Teresa pintado por Velázquez (probablemente el que hoy se encuentra en el Metropolitan Museum de Nueva York).[629] Desde mediados de la década de 1850 había ido vendiendo cuadros poco a poco, pues los ingresos de Pauline habían disminuido. En 1857 vendió uno de sus dos Rembrandts, *El buey desollado* (1655), por el que el Louvre le dio solo 5000 francos, pues la pintura estaba dañada.[630] Estas ventas constantes no podían mantener el nivel de los gastos crecientes de su nueva casa. En 1864, los Viardot pusieron Courtavenel a la venta. El comprador de su antigua mansión en el campo la derribó para aprovechar los materiales.[631] La casa de Baden, una vez terminada, era toda una declaración de la riqueza y el estatus de Pauline en el mundo de la alta sociedad de la capital veraniega de Europa. Costeada en gran medida con el dinero que Pauline había ganado, la mansión era un símbolo de sus logros.

También Turguénev estaba ganando dinero con sus obras. Tenía lo suficiente como para comprar un terreno y construirse una casa. En 1864, el bosque anejo a la villa de los Viardot salió a la venta por defunción del propietario. Turguénev lo compró por

50 000 francos. Encargó a un arquitecto de París que construyera una mansión al estilo Luis XIII —mezcla de los elementos góticos y renacentistas de los antiguos castillos franceses—, que era entonces el preferido por los opositores al Segundo Imperio. Se diseñó un jardín con un «río» junto al que discurría un paseo que, a través de la arboleda, llevaba a la sala de conciertos.[28] Turguénev estaba encantado con los planos del edificio. Vivir tan cerca de los Viardot había sido su sueño. Tras años de incesante nomadismo, sentía que estaba echando raíces, haciéndose por fin su propio «nido».[632]



La villa de Turguénev en Baden vista desde el jardín. Fotografía, 1986, de Nicholas Žekulin. La casa vecina de los Viardot había sido demolida hacía tiempo.
La villa de Turguénev en Baden, fotografía, 1986, de Nicholas Žekulin. (*Reproducida con el permiso de Nicholas Žekulin*)

La grandeza del proyecto arquitectónico de Turguénev señaló su llegada como escritor importante a la escena europea. Pero los

costes de construcción superaron enseguida a sus ganancias, y la dote de su hija acarreó una carga adicional a su economía. En febrero de 1865, Paulinette se casó con Gaston Bruère, propietario de una fábrica de vidrio en Rougemont, cerca de Besançon, en el sureste de Francia. La pareja de recién casados ocupaba un edificio anejo en el patio de la fábrica. Turguénev le había prometido una dote de 100 000 francos cuando se casara y otros 50 000 en el plazo de unos pocos años. Y le entregaba, además, una asignación anual de 2500 francos. Para comprar la casa de Baden, se había visto obligado a vender unas acciones ferroviarias que adquirió en 1858 como ahorros para la dote de su hija. Ella lo acusó de estar poniendo por delante su comodidad personal.[633]

Sus tierras no producían lo suficiente como para cubrir sus crecientes gastos. Le habrían aportado más si no hubiera sido tan generoso con sus antiguos siervos en el proceso de emancipación, en 1861. En Spasskoe, Turguénev dejó a los campesinos el doble de tierra del que estipulaban los términos del Decreto de Emancipación. Se la cedió gratis, renunciando al derecho de recibir un pago por la tierra que le otorgaba el decreto. Era lo que cabría esperar del autor de los *Relatos de un cazador*, que había hecho tanto por transformar la opinión general hacia una posición contraria a la servidumbre, pero aun con todo, fue generoso. Los ingresos que Turguénev obtenía de las diversas propiedades que mantuvo (seis mil hectáreas de tierra fértil) nunca superaron los 5000 rublos (20 000 francos) anuales, y en los años de mala cosecha estuvieron muy por debajo (su hermano Nikolái, que administraba él mismo sus propiedades, sacaba cuatro veces más de la misma cantidad de tierra). Las propiedades de Turguénev estaban terriblemente mal administradas por su tío, un «viejo, dilatorio e inactivo», como lo describiría Botkin, que recibía un salario anual de 2000 rublos (8000 francos), pero quien, de forma fraudulenta, ganaba mucho más a base de engañar a su sobrino ausente a la menor oportunidad. Turguénev fue muy inocente.

Como quería a su tío, confiaba en él. También era descuidado con el dinero, que no le interesaba más allá de la mera satisfacción de sus necesidades. Le llevó quince años darse cuenta del alcance de la mala gestión de su pariente, y calculó que solo en un año había perdido 36 500 rublos (146 000 francos) en efectivo, herramientas agrícolas y ganado. En 1867 decidió deshacerse por fin de él. Hacerlo le costó 80 000 francos, que, según afirmaba el tío, era la cantidad que Turguénev le había prometido en caso de que ocurriera la muerte del escritor y que insistió en que se le abonara.[634] Se contrató a un nuevo gerente, un joven y enérgico empresario local llamado Kishinski, que resultó ser aún más deshonesto.

Los ingresos que Turguénev obtenía de sus escritos solo compensaban en parte las pérdidas de las tierras. En la década de 1860, los editores rusos le pagaban grandes anticipos por sus obras. Mijaíl Katkov le pagó 4300 rublos (17 200 francos) por publicar «En vísperas» en el diario literario *Russkiy Véstnik* (El mensajero ruso) en 1860; y 5000 rublos (20 000 francos) por *Humo*. La cantidad equivalía a 400 rublos (1600 francos) por hoja de imprenta, cinco veces la tarifa que le pagaban diez años antes. Los rusos eran grandes lectores de revistas literarias, y los ingresos que obtenía Turguénev del *Russkiy Véstnik* eran altos para cualquier estándar en Europa. A medida que crecían sus necesidades económicas, fue negociando duramente para conseguir tarifas aún más altas, y en febrero de 1863 exigió a *Russkiy Véstnik* que le pagara 500 rublos por hoja de imprenta por sus *Relatos fantásticos*. Aun así, la negociación tenía una cifra límite, pues había un tope hasta el que podían llegar los editores. Otros escritores rusos escribían novelas largas para estas publicaciones periódicas, y ganaban mucho dinero porque también les pagaban por hoja de imprenta. Pero todas las novelas de Turguénev eran cortas. Lo que ocurría era que no sabía escribir de otra forma.[635]

Turguénev tampoco ganó mucho más con las novelas que se publicaron en formato de libro, que en Rusia tenían un mercado más pequeño que las que se publicaban por entregas. Dijo a los Goncourt que un libro en Rusia «reportaría muy poco, 4000 francos como mucho».[636] Le fue mejor con los volúmenes de compilación de su obra, de los que durante la década de 1860 se publicaron tres destinados al mercado ruso. En 1861 recibió por primera vez un anticipo de 8000 rublos (32 000 francos) y logró negociar una tarifa más alta para las ediciones posteriores. Pero no había más fuentes de ingresos que pudiera sacar de sus libros. Del extranjero no recibía casi nada. Aunque muchas de sus obras se habían traducido a lenguas extranjeras, los editores de los países que no tenían establecidos acuerdos de derechos de autor con Rusia no le pagaban. Turguénev maldecía a los «editores ladrones» de estas ediciones pirata, no solo porque lo privasen de un ingreso, sino porque a menudo hacían unas traducciones tan malas que su reputación literaria se veía perjudicada.[637] Durante los años siguientes se convertiría en todo un paladín del derecho de autor en un ámbito internacional. Pero, aun en aquellos países, como Francia, donde existían acuerdos bilaterales de derechos de autor con Rusia y debían haberse aplicado, los editores eran lentos o incluso dejaban de pagar por completo a los autores extranjeros.

En general, Turguénev contaba con una renta anual de unos 10 000 rublos (40 000 francos), cerca de la mitad provenía de sus propiedades y la otra mitad de sus obras. Para cualquier noble era una suma sustancial, y para cualquier escritor culto, prácticamente una fortuna,[29] pero no bastaba para mantener los gastos de la casa de Baden y los pagos debidos a Paulinette. Turguénev estaba constantemente endeudado. Vendió algunas tierras, casi siempre a precios bajos a causa de los engaños y de la incompetencia de su mayordomo; hipotecó algunas propiedades, y rogó adelantos a sus editores con la promesa de entregarles algún ma-

nuscrito. El dinero tardaba mucho tiempo en llegarle desde Rusia, así que se veía obligado a pedir prestado a sus amigos para solucionar los problemas de liquidez. Pedía préstamos a los Viardot cada vez con mayor frecuencia. Pero ni con eso conseguía reunir lo suficiente para pagar la dote de su hija; incluso acumuló retrasos en el pago de su asignación a Paulinette. Los trabajos de construcción de la mansión prevista se ralentizaron. Pagar a su tío fue la gota que colmó el vaso, lo dejó tan corto de efectivo que se vio obligado a venderle su casa de Baden a Louis Viardot, con una pérdida de 60 000 francos. Cuando el edificio estuvo por fin terminado, en abril de 1868, Turguénev se mudó a la casa como inquilino, pagando un alquiler a su amigo.[638]

Turguénev y los Viardot mantenían una rutina muy placentera. «Soy feliz con mi vida en Baden —escribió Turguénev a Botkin el 3 de octubre de 1863—. Nunca me había sentido tan bien. Salgo a cazar con frecuencia y trabajo muy poco.» Escribía por la mañana y paraba a la hora del almuerzo, para pasar el resto del día con los Viardot, o para salir a cazar con su perro perdiguero, Pegaso, conocido y apreciado en Baden.[639] Recibía un flujo constante de visitantes que buscaban consejo o ayuda, o que deseaban verlo sin más.

Louis tenía una existencia pacífica. Bien entrado en los sesenta años, en Baden se entregó a los placeres tranquilos de la erudición. Durante esos años escribió dos libros; *Espagne et les beaux-arts* (1866), una colección de ensayos sobre arte, y *Apologie d'un incrédule* (1867), una declaración de su filosofía atea, que lo diferenciaba tanto de Turguénev (que más que contrario a la religión era simplemente indiferente) como de Pauline (que era una librepensadora, pero no atea). La única declaración de ella a este respecto que ha llegado hasta nosotros aparece en una carta a Julius Rietz de 1859:

> No puedo proponer ninguna fórmula para mi fe, pero tengo la firme convicción de que el alma es inmortal, y de que todos los amores algún día se verán reunidos, los grandes amores, cualquiera sea su naturaleza, siempre que se hayan hecho dignos de ello [...]. No se ría de mí, querido amigo; no sé más sobre esto que cualquier otra persona, y, sobre todo, no puedo dar una forma definitiva a mis pensamientos acerca de un tema tan difícil, tan imposible de explicar. Todo lo que sé es esto: que en nosotros hay una chispa divina que no perece, y que terminará convirtiéndose en parte de la gran luz.[640]

La escritura de *Apologie d'un incrédule* se enmarca en el contexto de un debate de alcance europeo sobre la divinidad de Cristo, que se inició en Francia con la publicación de la *Vie de Jésus* (1863) de Renan, donde el filósofo retrataba a Jesús como una figura humana, un personaje histórico, cuyo estatus de divinidad había sido fabricado por sus seguidores. Renan era amigo de Louis Viardot. En 1856 se casó con Cornélie Scheffer, la sobrina de Ary Scheffer, y esto lo acercó aún más a los círculos de aquel. Escrito con un estilo dinámico y accesible, su *Vie de Jésus* se convirtió en un *succès de scandale*. Para finales de 1864 había vendido 168 000 ejemplares en Francia, y pronto se tradujo a los principales idiomas europeos. El éxito del libro, según Sainte-Beuve, fue el atractivo que tenía para lo que llamó la «enorme e indecisa masa flotante de las mentes»; la disposición religiosa de la mayoría de las personas en el siglo XIX que «ni creían ni dejaban de creer» en la Biblia, pero que la aceptaban como fuente de valores morales mientras proseguían la búsqueda de una felicidad mundana. Los católicos atacaron la obra. Algunos dirigentes de la Iglesia intentaron que se prohibiera. Otros condenaron su aparición como signo de la inmoralidad decadente de la cultura liberal del Imperio y exigieron una censura más estricta.[641]

El libro de Viardot estaba escrito, en gran medida, en defensa de Renan, cuyo respaldo aparece como una nota al pie en el texto. «Mi querido amigo —le escribió Renan el 17 de abril de 1867—, he leído su *Apologie*, que no debería llamarse así, porque el hombre sabio no tiene nada que defender. Es un relato de sus propias creencias, escrito no para los demás sino para usted mis-

mo, y me parece exacto y riguroso.» Igual que Renan, Viardot veía la divinidad de Cristo como una invención humana. Desde el albor de los tiempos, la humanidad había necesitado mitos divinos para explicar el universo, pero, afirmaba Viardot, la ciencia estaba respondiendo ya a las preguntas sobre la creación, y sostenía que la teoría de la «auto-creación» de Darwin podría aplicarse igualmente al cosmos: no fue Dios quien creó los planetas, sino el calor de sus soles, que podrían, igualmente, destruirlos. [642]

En el corazón del ateísmo de Louis residía su fe en la capacidad de la voluntad humana. «No es Dios quien me dirige, sino mi propia libertad, mi conciencia», concluía. Este era el verdadero mensaje de su libro, que, como la *Vie de Jésus* de Renan, era tanto una declaración de libertad —la libertad de cuestionar y rechazar la ortodoxia religiosa— como un análisis de las afirmaciones de la Biblia. Constituía una defensa de la libertad de expresión contra la Iglesia y el Estado.

Louis pasaba gran parte del día en su estudio, y aparecía solo para acompañar a la familia en las comidas o, a veces, a Turguénev en salidas de caza. Pauline era la que estaba más ocupada de los tres. Llenaba la casa con diversas actividades. Se levantaba al amanecer y se pasaba dos horas con los niños, enseñándoles italiano, música y dibujo, y después veía a sus alumnos.[643] Llegaban cantantes de todo el mundo para estudiar con la famosa soprano, que cobraba las clases a 20 francos la hora. La reputación de Pauline como profesora se consolidó con la publicación, en 1863, de su libro *L'École classique du chant*, recomendado por el Conservatorio de París, y que se convirtió en el manual estándar.[644] Los alumnos de Pauline la consideraban estricta y exigente, pero también generosa con su tiempo, y siempre dispuesta a ayudarlos a lanzar sus carreras, dándoles consejos y escribiendo a sus contactos en el mundo de la música. «Su carácter tiene algo de húsar —señalaba la soprano Aglaia Orgeni, quien

empezó a tomar lecciones con Pauline en mayo de 1863—. Es elegante, tenaz, de temperamento franco, a veces incluso terminante y carente de toda sensiblería, pero tiene buen corazón.»[645]

Por las tardes, Pauline recibía visitas, escribía cartas, practicaba o componía música. Las noches pertenecían a los familiares y amigos. Estaban ocupadas con la creación musical, el teatro de aficionados, las parodias, las charadas y el juego del retrato, igual que en las casas de la rue de Douai y Courtavenel, solo que ahora estos entretenimientos podían tener lugar todas las noches, porque Pauline ya no estaba ausente, por tener que actuar en los teatros. La familia Viardot estaba entregada casi por completo al placer y a la frivolidad, según Clara Schumann, de mentalidad severa, que había comprado una casa de campo cerca de ellos en Lichtental, para pasar los veranos con sus siete hijos y descansar durante las giras invernales.[646]

Los domingos por la tarde, Pauline organizaba un salón musical en la sala de conciertos, al que invitaba a la alta sociedad de Baden. Era habitual la asistencia de la reina de Prusia, Augusta, vieja amiga de Pauline, a menudo acompañada de su marido, el rey Guillermo, quien no tenía ningún oído musical y que sería después emperador de Alemania, aunque su amistad con los Viardot, republicanos convencidos, fue tratada con discreción por la prensa alemana por instrucciones de la corte.[647] La reina de Holanda, el gran duque y la gran duquesa de Baden, la gran duquesa de Rusia, Elena Pávlovna, y hasta la emperatriz francesa, Eugenia, acudían a escuchar a la anfitriona cantar acompañada de Clara Schumann, Johannes Brahms y Nikolái y Anton Rubinstein, entre otros músicos, incluidos algunos de los alumnos de Pauline, que de este modo pasaban por la experiencia de actuar en público. Clara Schumann consideraba que estos conciertos demostraban que Pauline era una esnob. Sobre el concierto inaugural de 1864, habló en términos críticos a Brahms, que aca-

baba de pasar el primero de varios veranos en una pensión en Lichtental para estar cerca de ella:

> *Madame* Viardot hizo la consagración de su Palacio de las Artes (como ella lo llama) el otro día, y a la primera ceremonia invitó a la alta sociedad (la reina de Prusia, etc.), pero, como es natural, no me quería allí; y después dio una recepción para el populacho, para la que sí me consideró apta. El asunto no fue demasiado digno.[648]

Clara Schumann no se movía en unos círculos tan elevados como los de Pauline. Era demasiado pobre para pagarse una casa en Baden, se sentía excluida de esta sociedad y se volvió resentida y celosa. Sin embargo, otras personas vieron el salón de los Viardot en términos más idealistas. Ludwig Pietsch, por ejemplo, creía que era un audaz intento «de materializar el concepto de una sociedad cosmopolita, uniendo a personas de diferentes orígenes nacionales en torno a los ideales del arte».[649]

La escritora alemana Adelheid von Schorn recuerda uno de los salones musicales más informales de Pauline, en el que «se reunieron todos los miembros de su círculo artístico». En medio de todos ellos estaba Turguénev, enfermo de gota, «recostado en un enorme sillón, con la pierna vendada y estirada sobre un reposapiés […]. La imponente figura del escritor, con su pelo blanco, era el punto central de toda esta sociedad».[650]

El traslado a Baden había permitido a Turguénev convertirse en un miembro del contingente doméstico Viardot, prácticamente como un miembro de la familia, de una forma imposible hasta entonces. En París no podía ser más que una visita. La gente cuchicheaba sobre su relación con Pauline, y pocos creían que fuera platónica. Para evitar el escándalo, debían mantener la apariencia de respetabilidad, y es probable que esa hubiera sido la razón por la que Turguénev se había marchado durante el último embarazo de Pauline. Pero en Baden, el ambiente era más relajado. Allí, Pauline era aceptada en los círculos más altos, a pesar de pertenecer al mundo de la escena, y no se veía sometida a los desaires sociales y los insultos que muchas cantantes sufrían en Pa-

rís. La gente iba a Baden en busca de placer. En la localidad podía verse a grandes hombres acompañados de sus amantes. Cortesanas como Cora Pearl, la famosa belleza inglesa, amante de Charles de Morny, medio hermano del emperador, vivían en Baden con opulencia. En esta ciudad del «vive y deja vivir», a Pauline y Turguénev les fue más fácil mantener su poco convencional relación. Corrían menos chismes sobre ellos que en París. La única muestra de alguna incomodidad, si es que pudo llegar a serlo, se encuentra en una entrada del 23 de julio de 1863 del diario de Pauline, en la que habla de su asistencia junto con Turguénev a una recepción del gran duque y la gran duquesa de Baden en el viejo castillo. Pauline señala que Turguénev parecía nervioso, y que «siempre hay cierta incomodidad con él [*il y a toujours un certain gêne avec lui*]» en las reuniones sociales, observación que después, en los últimos años de su vida, cuando preparaba sus papeles para la posteridad, marcó para su eliminación.[651]

En esa época, Turguénev y Pauline vivieron juntos con más libertad, casi como marido y mujer, en un entorno doméstico junto a Louis. Cuando se establecieron en Baden, ambos habían cumplido ya los cuarenta, Turguénev tenía cuarenta y cinco años y Pauline cuarenta y dos, edad en la que ambos podían esperar tener una vida sexual activa, mientras que Louis, con sesenta y tres años, era, hasta donde sabemos, más feliz con los placeres de la mente que con los del cuerpo. Turguénev no hacía ningún esfuerzo por ocultar a sus visitantes ni sus sentimientos hacia Pauline, ni la naturaleza de su relación. Natalia Ostrovskaya, esposa de un viejo conocido de Turguénev, recuerda una visita que hizo al escritor a su casa en 1863. El ama de llaves la hizo pasar a una habitación poco amueblada donde esperó a Turguénev, que había acudido a atender un llamado de *madame* Viardot. Sentada en el escritorio de Turguénev, Ostrovskaya miró a su alrededor, examinando la habitación; había un cuadro colgado en una pared, un retrato dibujado justo sobre su escrito-

rio, una fotografía enmarcada y un busto de bronce…, todos ellos de Pauline Viardot.[652]

Los hijos de Pauline no eran conscientes de la verdadera relación que existía entre Turguénev y su madre, quien solo confesaba sus sentimientos hacia él en su diario.[30] Paul, el más pequeño, que solo tenía seis años cuando la familia se mudó a Baden, lo consideraba un amigo de su madre. Pero la mayor, Louise, de algo más de veinte años, sentía un amargo resentimiento por su constante presencia en la familia. Testaruda y crítica, se había sentido abandonada por su madre desde la infancia y discutía a menudo con ella. Poco después de su llegada a Baden, Louise se casó con Ernest Héritte, diplomático francés en Berna, y partió con él hacia la Colonia del Cabo, en el sur de África, donde asumió un nuevo puesto.[653]

Turguénev estimaba en particular a la segunda hija de Pauline, Claudie, o Didie, que en aquel momento entraba en la adolescencia. Didie era una belleza vivaz que guardaba un sorprendente parecido con su madre, se mostraba cariñosa, e incluso coqueta con Turguénev, que le prodigaba unos sentimientos de afecto paterno que no había demostrado nunca a su propia hija. Mientras que Claudie tenía talento para la pintura y hablaba varios idiomas, Paulinette era una chica corriente. «No tengo nada en común con mi hija —le escribiría a la condesa Lambert—. No le gusta la música, la poesía ni la naturaleza, ni tan siquiera los perros, y estas son las únicas cosas que yo amo.»[654]

Louis adoptó una visión benevolente ante la implicación de Turguénev con sus hijos. Siempre había desempeñado un papel modesto en la casa. Pero hubo momentos en que sufrió por la sensación de que su amigo había usurpado su propio papel como padre y esposo. En noviembre de 1865, Louis escribió una carta a Pauline asegurándole que él nunca había sospechado de ella ninguna indignidad, pero advirtiéndole, no obstante, que habían surgido rumores debido a ciertas «apariencias», por lo que sería

necesario tener un poco de prudencia. Sin mencionar a Turguénev, Louis le expresaba también a Pauline que lamentaba sentir con demasiada frecuencia —cuando se trataba de conversaciones sobre música, por ejemplo, o incluso en la relación con los niños —, que el papel que él debía ocupar había sido usurpado por otra persona.[655]

II

La década de 1860 fue la del apogeo del balneario continental. Solo veinte años antes, los balnearios minerales más conocidos de Europa —Vichy, Plombières, Aix-les-Bains, Bad Ems, Davos — eran lugares rurales sencillos, frecuentados solo por la aristocracia y la realeza de Europa, cuya necesidad de someterse a curas se veía acrecentada por su tendencia a comer y beber en exceso. Los ferrocarriles abrieron a la burguesía y a las clases profesionales, cebadas por la prosperidad, el acceso a los balnearios. Las nuevas fortunas impulsaron la aparición de los hoteles de lujo, casinos, teatros, restaurantes, burdeles de clase alta y demás entretenimientos en estos centros de salud. Contar con una conexión ferroviaria era la garantía más segura de ganar popularidad; las nuevas ciudades balneario como Karlsbad y Semmering surgieron a causa de su ubicación en una de las líneas principales, mientras que las antiguas, como Plombières y Vichy, revivieron con la llegada de los ramales. En la década de 1870, el ferrocarril había conectado todos los grandes balnearios de Europa, formando una red de centros turísticos y generando en todos ellos la misma clase de cultura del placer.[656]

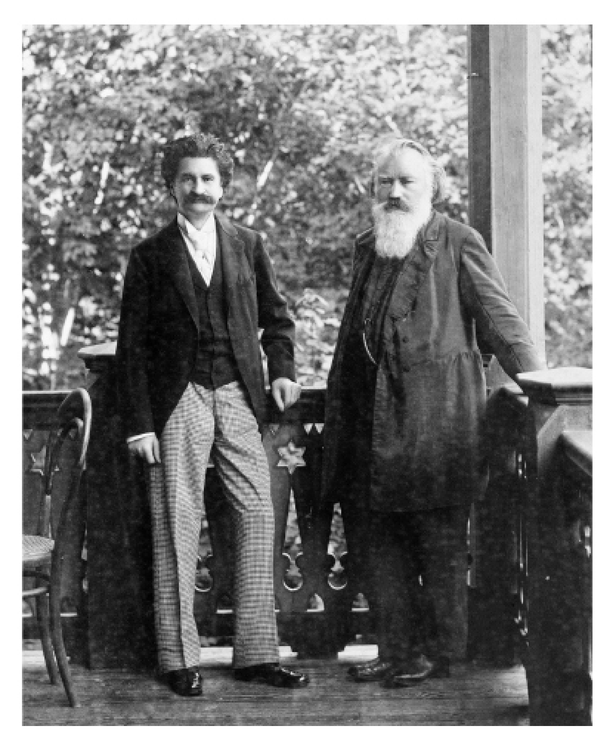
Por todas partes había música ligera. La orquesta del balneario la tocaba mañana, tarde y noche en los templetes y en los pabellones; la interpretaban también los grupos y conjuntos de cámara en las salas de conciertos, así como pianistas y cantantes en los cafés y restaurantes… No había escapatoria.

Strauss II era omnipresente en estas ciudades balneario. Su música de baile constituía la banda sonora de una sociedad dedi-

cada a la diversión. Johann Strauss I había conquistado Europa con sus valses, empezando por Viena, durante la década de 1820. Su orquesta llenaba el Sperl, el salón de baile más grande de la ciudad. Como el vals exigía el contacto corporal entre los bailarines, fue atacado por los defensores de la moral, pero era, precisamente, su peligro sexual (que Flaubert describe en la escena del vals de *Madame Bovary*) lo que le otorgó su popularidad. Toda la familia Strauss estaba implicada en el negocio musical; Johann, su esposa Anna y sus tres hijos, Johann, Josef y Eduard. Con las giras que hicieron en las décadas de 1830 y 1840, exportaron la «moda del vals» a Alemania, los Países Bajos, Francia y Reino Unido. Tras la muerte de Johann Strauss I, en 1849, el negocio familiar fue asumido por su hijo mayor, Johann Strauss II, entonces de veinticuatro años, que lo llevó a nuevas cotas de fama internacional. Su orquesta estaba solicitada en todas partes, se tratase de salones de baile y casinos, cafés, restaurantes o jardines públicos como el Volksgarten de Viena. Para la década de 1850, el negocio Strauss tenía doscientos empleados, entre los que se incluían copistas de música, conductores de carruajes y contables. Era una empresa sofisticada que desarrollaba unas inteligentes estrategias de *marketing* y publicidad. Strauss II, por ejemplo, que hasta los cuarenta y cuatro años compuso valses en exclusiva, les daba nombres y temas de actualidad o añadía trucos para que resultaran pegadizos a un público que estaba siempre en busca de la novedad. Las nuevas tecnologías inspiraron muchas de estas canciones; *Telegraphische Depeschen* (1858) imitaba los sonidos del telégrafo, y *Accelerationen* (1860), compuesta para el baile de estudiantes de Ingeniería, aceleraba progresivamente el tema del vals, como un tren. Strauss asumió el control de todos los aspectos del negocio familiar. Cuando se enemistó con su editor, Carl Haslinger, por ejemplo, se estableció como editor.[657]

En 1853, Strauss tuvo una crisis por agotamiento. Entregó el control del negocio a sus hermanos y se fue al balneario de Bad

Gastein a recuperarse. Estando allí, le abordó un empresario ruso, el nuevo director de la compañía de ferrocarriles Tsárskoye Selo, quien le ofreció un lucrativo contrato en el complejo veraniego de Pavlovsk, cercano a San Petersburgo. La compañía esperaba aumentar el número de pasajeros que usaba sus servicios, ofreciendo a los excursionistas la atracción de los conciertos de Strauss en el Vauxhall Pavilion, así llamado por los Vauxhall Gardens de Londres, un espacio público de entretenimiento que data del siglo XVII, y en el que se inspirarían después muchas ciudades balneario del siglo XIX (Spa, en Bélgica, tenía su propio *waux-hall* para conciertos y bailes). En Pavlovsk, el Pabellón Vauxhall servía tanto de estación de ferrocarril como de entrada al parque (de ahí la derivación de la palabra rusa *vokzal* que significa «estación»). Todas las noches entre mayo y septiembre se organizaban conciertos, lo que se prolongó durante muchos años. Alcanzaron una enorme popularidad, y dieron lugar al crecimiento del negocio del ferrocarril. Strauss interrumpía de forma abrupta los conciertos cuando el último tren a San Petersburgo hacía sonar el silbato, aunque en algunas ocasiones el público se negaba a marcharse e instaba a la banda a seguir tocando.[658]



Strauss y Brahms en la ciudad balneario de Ischl, Austria, 1894.
Rudolf Krziwanek, retrato de Johann Strauss y Johannes Brahms en Bad Ischl, fotografía, 1894. (*De Agostini / Getty Images*)

Strauss viajó muchísimo por Europa. Empleó con frecuencia el ferrocarril para circular por los balnearios de las tierras de habla alemana, que eran un importante mercado para su orquesta. Durante muchos años hizo una temporada de verano en Baden, donde tenía una gran villa. Jugador compulsivo, podía vérselo con asiduidad en el casino, a menudo perdiendo mucho dinero, pero sin inmutarse. Brahms era un gran admirador de la música de Strauss. Ambos se conocieron en Baden en 1862, los presentó Richard Pohl, crítico musical y editor del periódico local, el *Badenblätter*. La presencia de Strauss en Baden era, junto con la de Clara Schumann, un gran atractivo para Brahms, que pasó allí varios veranos, en una habitación alquilada en una pensión de Lichtental. Por las noches daba un paseo hasta al parque del balneario para escuchar a la orquesta de Strauss.[659] Su propio inte-

rés en la música de baile estuvo influido por este. Compuso los *Dieciséis valses, op. 39* en 1865, los valses *Liebeslieder, op. 59* en 1868, mientras que las *Danzas húngaras* datan de 1869.

La influencia de Strauss fue omnipresente. Sus valses eran la principal atracción en la fiebre del baile que invadió Europa. En París, los bailarines acudían en masa al Jardin Mabille, que alcanzó su momento álgido en la década de 1860. Era un lugar en el que los turistas podían encontrar prostitutas y ver las piernas alzadas al aire de las bailarinas de cancán, que en aquellos días no usaban enaguas.[660] La presencia de la música de baile también dominaba en lugares como el Jardin Turc, un café del distrito de Marais que tenía un jardín musical decorado, cosa extraña, al estilo chino, en el que el joven director Louis-Antoine Jullien, que llevaba guantes blancos y un bastón enjoyado, había instaurado una tradición de conciertos populares con orquestas de polcas y *quadrilles* acompañadas de fuegos artificiales, cañonazos, espectáculos de luces y demás. Era una combinación ganadora, copiada en gran medida de una idea de su amigo Philippe Musard que Jullien exportó a Londres como base de sus conciertos *promenade*, unos eventos espectaculares en términos visuales, con grandes orquestas, bandas militares y coros, que llevaban a miles de personas de entre el «público de 1 chelín» (las clases media-baja y artesana) a los parques y jardines públicos como Vauxhall Gardens y Cremorne Gardens o los Jardines Zoológicos de Surrey.

Los conciertos de Jullien eran parte de una revolución que se puso en marcha durante las décadas centrales del siglo XIX, la aparición de una industria de música popular. Por toda Europa, una nueva generación de empresarios-directores de orquesta y compositores empezaba a dar respuesta a la creciente demanda de música para el entretenimiento. Jullien y Musard en París y Londres, Strauss en Viena, Josef Gung'l en Berlín y Múnich, Hans-Christian Lumbye (el «Strauss del norte») en Copenhague, Joseph Labitzky en Karlsbad… Todos ellos produjeron valses,

polcas y *quadrilles* sin descanso.[661] En todas partes había oportunidades comerciales para la música ligera. En París estaban los *concerts populaires*, conciertos baratos que se organizaban los domingos en la enorme rotonda del Cirque d'Hiver, que desde 1861 estaban a cargo de la orquesta de Jules Pasdeloup y que llevaron los clásicos populares a todo un nuevo público. Una mezcla musical más ecléctica —desde *chansons* hasta popurrís operísticos— podía escucharse en los *café-concerts*, que se popularizaron en las décadas de 1850 y 1860, cuando el desarrollo de los grandes bulevares, de la mano del barón Haussmann, empezó a atraer hasta allí a las multitudes en busca de entretenimiento nocturno. En todos los principales bulevares abrieron cafés, a los que acudía un público de lo más variado, desde caballeros con sombreros de copa acompañados de sus esposas ataviadas con crinolinas, hasta visitantes extranjeros y una nueva clase de prostitutas, según los Goncourt, que en una entrada de 1864 de su diario señalaban que las meretrices de París «se sientan ahora bajo las lámparas de gas en las mesas de los cafés del bulevar».[662] La atracción principal del *café-concert* era que a los miembros del público se les permitía fumar y beber. No había que pagar entrada, pero las noches en las que había conciertos los precios de las consumiciones eran más caros y los camareros se acercaban a las mesas presionando a los clientes para que pidieran más. Los cantantes y los músicos cobraban un porcentaje por la actuación (un 5 o 6 por ciento de las ganancias), que regulaba y recaudaba su sindicato, el Syndicat des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique. La mayoría eran músicos callejeros, pero otros provenían de las casas de ópera y de opereta (estaban o bien sin trabajo o bien pluriempleados), pues las estrellas que consiguieran atraer multitudes podían llegar ganar unos altos honorarios.[663]

No había estrella más rutilante que Thérésa, nombre artístico que adoptó Emma Valladon en algún momento hacia 1863, cuando emergió de los cafés y teatros populares del *boulevard* du

Temple y empezó a cantar *chansons* en el recién inaugurado Café Eldorado por 200 francos al mes. Pronto se la llevó alguien de la competencia, Arsène Goubert, dueño del Café Alcazar, quien le pagaba 300 francos al mes. No tardó en llegar el momento en que todo París acudía a verla. «Es una mujer grandiosa con un aire amable, del todo natural, con una voz incisiva que le permite expresar claramente el significado de las palabras que canta», escribió Henri Dabot, quien la vio cantar en el Alcazar en 1865. Su repertorio no era obsceno, pero algunas de las canciones cómicas —como el famoso «Rien n'est sacré pour un sapeur!» (¡Nada es sagrado para un zapador!)— estaban repletas de insinuaciones sexuales que comunicaba mediante el lenguaje corporal, la interpretación y la expresión de la voz (unas actuaciones que Degas capturó en una serie de cuadros en la década de 1870 [lámina 17]).[664]

Hasta 1867, la ley francesa prohibió a los *café-concerts* imitar a los teatros. No podían tener escenario, los cantantes no podían vestirse como si fueran actores, y las actuaciones tenían que comenzar antes que en los teatros. Pero a partir de 1864, cuando los teatros dejaron de estar bajo control estatal, se liberalizaron las regulaciones para los *café-concerts*, lo que les permitió convertirse en teatros, en vodevilles o en salas de música. Los hermanos Goncourt describían así el Café Eldorado de aquella época:

> Un gran auditorio circular con dos hileras de palcos, decorado en dorados y mármol de imitación; candelabros refulgentes; un café en el interior, teñido de negro por los sombreros de los hombres; los tocados de las mujeres desde las *barrières* [las zonas periféricas]; soldados, niños con gorra; los sombreros de unas cuantas prostitutas acompañados de los de las dependientas; algunas cintas rosadas en los palcos; el aliento visible de toda esta gente, una nube de polvo y humo de tabaco.
>
> Al fondo, un escenario con luces de pie; sobre él, un comediante vestido de noche. Cantaba tonadillas intercaladas con ruidos de granja, sonidos de animales en celo y gesticulaciones epilépticas, un baile de San Vito de la idiotez. El público delirante de emoción.[665]

Otro conocido vodevil, el Bataclan (1864), empezó como un *café-concert* en el estilo *chinoiserie* que se popularizó a raíz de la campaña francesa en Indochina entre 1858 y 1862, pero con sus acróbatas y malabaristas fue pasando de forma gradual de los conciertos al vodevil. El Folies Bergère (1869) tomó otro camino. Cobraba una entrada, como en un teatro, pero permitía a los clientes beber (de ahí el cuadro de Manet *Un bar aux Folies Bergère*), y entrar y salir en cualquier momento, como lo harían en un *café-concert*, donde la entrada no costaba dinero. La oferta del Folies Bergère era una mezcla de operetas cómicas, canciones populares, bailarinas y acróbatas. Aunque estaba dirigido sobre todo a un público burgués, ofrecía una pequeña muestra del *demi-monde* del ambiente del *music hall*. Esta forma híbrida de entretenimiento, que se conoció como *théâtre promenoirs*, fue enormemente imitada en la década de 1870 y señaló el inicio de la industria del sexo en la zona de Pigalle, a pocas calles de la casa de los Viardot en la rue de Douai. Las camareras del Folies Bergère eran también prostitutas, se acercaban sin disimulo a los hombres y negociaban con ellos sus tarifas.[666]

En Reino Unido, la industria de la música comercial se desarrolló con igual rapidez. Los *music halls* o salas de música londinenses evolucionaron de forma similar a los vodeviles parisinos, aunque la mayoría fueron en origen tabernas o salas de entretenimiento que se abrían al fondo del bar para poder seguir bebiendo. Por el pago de una pequeña entrada o por un suplemento en las bebidas, se entretenía a los clientes con canciones, con comedias y con una amplia variedad de «actuaciones especiales», desde tragasables hasta artistas travestidos. El Canterbury Hall (1852), la primera taberna *music hall*, con setecientos asientos, había sido en origen una bolera, reconvertida por su propietario, Charles Morton. Con apariencia de *café-concert* y asientos alrededor de las mesas, se especializó en números de opereta y baladas. Su éxito fue tal que, en 1856, fue reemplazado por una sala el

doble de grande, con una entrada enorme y una escalera que ascendía al bar situado en el piso superior. Animado por este éxito, Morton abrió el Oxford Music Hall, un enorme complejo de entretenimiento que incluía una sala de música y una taberna, en la antigua ubicación de un edificio público demolido en Oxford Street. «Tanto el gran salón, alegre y resplandeciente, como los balcones estaban completamente abarrotados —contaba Arthur Munby, que visitó el recién inaugurado *music hall* en 1862—; apenas había sitio para estar de pie entre la multitud, compuesta sobre todo por varones; hombres de negocios, empleados y otros, de aspecto no especialmente refinado.»

> Socialmente hablando, el público era mucho más elevado que el que he podido ver en salas similares de Islington y otros lugares. Consecuencia de ello es que las mujeres presentes eran prostitutas, en vez de acompañantes y esposas respetables. Por tanto, otra consecuencia era que el disfrute de la gente no era en absoluto sano ni amable; bebían grog con la mirada sombría o con una mueca lasciva; y ese inútil temor al vecino a la que da lugar una respetabilidad educada solo a medias los mantenía en silencio y ensimismados.

Ese tipo de emociones sombrías contaban como diversión en Reino Unido, donde, en la década de 1860, se abrieron cuatrocientos *music halls* en ciudades de provincias.[667]

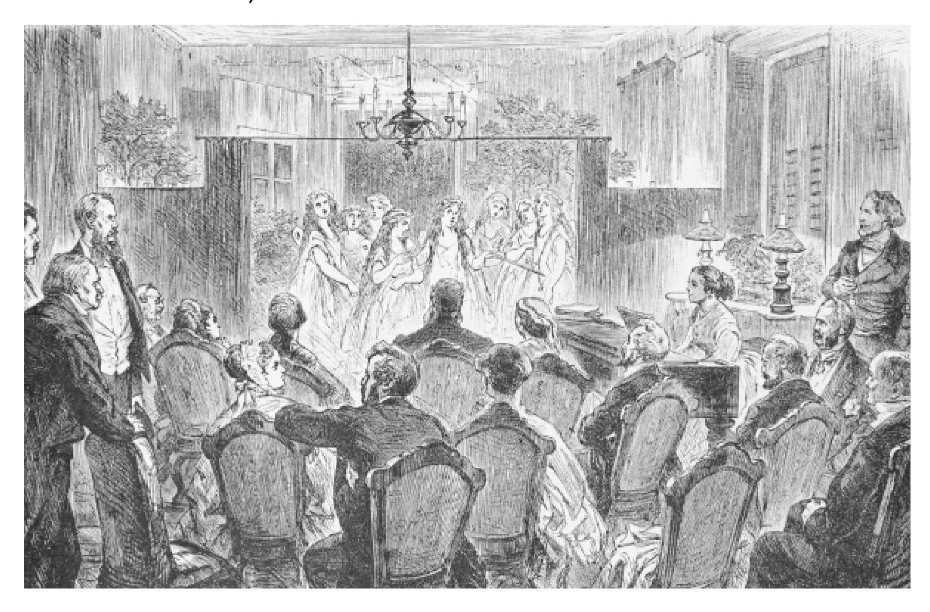
Los editores musicales desempeñaron un importante papel en el desarrollo de esta industria del entretenimiento. En la década de 1860, aparecieron prensas litográficas mecánicas más veloces, capaces por primera vez de combinar palabras y música en una misma impresión. Para el negocio de las partituras supuso un gran avance, pues permitió a los editores producir ediciones baratas y de calidad de obras clásicas, así como arreglos populares de canciones y baladas, en tiradas de decenas de miles o de cientos de miles de ejemplares. La mayoría de las editoriales grandes organizaban o patrocinaban conciertos para promocionar sus partituras. Novello fue una de las primeras en hacerlo. Inspirada por el éxito que había tenido en el Festival Händel de 1859, organizó una serie de conciertos corales y orquestales con la entrada a 1 chelín, en los que podían adquirirse sus ediciones y arre-

glos populares a precios bajos. Los editores Chappell y Cramer cofinanciaron la construcción del edificio del St. James Concert Hall en Piccadilly (1858), donde vendían partituras e instrumentos en los conciertos populares. Boosey organizó sus Ballad Concerts en el St. James Hall. La empresa se había percatado de que sus mayores beneficios provenían de la venta de partituras del tipo de baladas que se cantaban en los *music hall*, y había comenzado a centrar su actividad en estas. Para promocionar sus canciones en estos conciertos, Boosey contrataba a cantantes famosos. En el circuito de los conciertos de baladas era posible ganar una enorme suma de dinero, en especial las mujeres, ya que los arreglos de voz femenina constituían, con mucho, el mayor mercado en este campo.

Una de las artistas que mayor éxito alcanzó fue Antoinette Sterling, una cantante estadounidense que había estudiado con Pauline Viardot en Baden-Baden y con su hermano, Manuel García, en Londres, durante la década de 1860. Sterling hizo una fortuna al optar por el cobro de un porcentaje sobre las ventas de las partituras que promocionaba en vez de una tarifa fija por su aparición en los conciertos, que era como se pagaba a la mayor parte del resto de los cantantes. Boosey fue el primero en fomentar la fórmula de los *royalties* como forma de compartir con los cantantes el riesgo que entrañaban las publicaciones, y también de espolear en ellos el interés por promocionar su música, a base de actuar en tantos conciertos como fuera posible. Al principio, las ganancias que Sterling obtenía de los *royalties* eran modestas, pero dio con una mina de oro en la promoción de «The Lost Chord» (1877), una balada sentimental de carácter piadoso de Arthur Sullivan, que vendió medio millón de ejemplares en su primer cuarto de siglo. Con un *royalty* de 6 peniques (72 céntimos) por ejemplar vendido, Sterling ganó 12 500 libras (315 000 francos), o 500 libras anuales, solo con esta canción.[668]

III

El traslado a Baden permitió a Pauline dedicar más tiempo a componer. Llevaba escribiendo canciones y música de cámara desde la década de 1830, pero ahora empezaba a abordar formas nuevas, y escribió operetas mano a mano con Turguénev para que las interpretaran sus alumnos en el teatro que estaban construyendo en el jardín de la casa. Turguénev llevaba trabajando en el borrador del libreto de una opereta, *Le dernier sorcier*, desde 1859. La trama es en extremo trivial, incluso para los estándares de una *opéra bouffe*. Trata de Krakamiche, un viejo y otrora poderoso hechicero que ahora está privado de su magia y cuya presencia en el bosque ha molestado a los elfos; hay un romance entre su hija, Stella, y el príncipe Stelio, cuyo matrimonio se resuelve gracias a la intervención de la reina de los Elfos. La opereta, repleta de humor y sátira, se inscribía en la larga tradición de entretenimiento del hogar de los Viardot —teatro de aficionados, charadas y parodias—, por la que Pauline y Turguénev se entregaban a su amor por la diversión infantil (Louis era demasiado formal y serio como para participar y por lo general se retiraba a su estudio).[31]



Primera representación de *Le dernier sorcier* en la villa de Turguénev en Baden, 20 de septiembre de 1867. Dibujo de Ludwig Pietsch.

Ludwig Pietsch, *Primera representación de* Le Dernier Sorcier *en la villa de Turguénev en Baden*, grabado, 1867. (*Heritage Image Partnership/Alamy*)

La primera representación de *Le dernier sorcier* tuvo lugar el 20 de septiembre de 1867, ante unos amigos que habían sido invitados a la villa Turguénev, ya terminada pero aún sin habitar. Unas lamparillas situadas a lo largo del camino de entrada los guiaban hacia el resplandeciente vestíbulo, desde donde pasaban al salón, en el que, según la descripción de Ludwig Pietsch, «un sencillo telón verde clavado en la pared y coronada por ramas de adelfa» definía el área escénica. En torno al escenario se sentaban los treinta invitados, en sillas y butacas, sin disposición formal, y también había un piano, donde se instalaba Pauline. Mientras tocaba la obertura, el telón se abría y dejaba ver el conjunto; «las macetas de flores y las adelfas representan un bosque y la pared de cartón con ventanas que está en la esquina representa la choza ruinosa [del hechicero]». Louis Pomey interpretaba el papel de Krakamiche, aunque para una presentación de gala que se realizó en octubre y a la que asistió el rey de Prusia, fue Turguénev quien interpretó al hechicero. «No canté, me apresuro a decir, sino que solo actué, y no tan mal como podría haber sido de esperar —le contó a Annenkov—. A los invitados les gustó el discurso de Krakamiche y lo entendieron como una parodia de Su Alteza Imperial Napoleón III, lo que arrancó grandes risas al rey Guillermo.» Marie Hasselmans, alumna de Pauline, cantó el papel de Stella; uno de los objetivos de estas operetas era que sus alumnos pasaran por la experiencia de actuar en público. Pero las estrellas de la producción eran los tres hijos pequeños de Pauline; Claudie, de quince años, como la reina de los Elfos; Marianne, de trece, como el duende principal, y Paul, de diez, como Prelimpinpin, el sirviente de Krakamiche. Su participación daba a la opereta la atmósfera informal de un teatro familiar, de lo que derivaba su encanto. En el centro estaba Pauline, que no solo era la

compositora, sino también la orquesta de piano y directora musical y escénica. «Mi madre —contaba Paul—, acompañaba al piano, lo supervisaba todo, corría como una loca durante el intermedio para volver a colocarle las alas a un hada o sujetar un alfiler.»

> Después de la actuación se ofrecía a los artistas una cena que consistía, invariablemente, en carnes frías y ensalada de patatas. La cena se servía en nuestra casa y había que atravesar los dos jardines enteros; estas procesiones nocturnas, con todo el mundo aún disfrazado, no eran el aspecto menos pintoresco de aquellas noches memorables.[669]

Hubo más operetas de Viardot-Turguénev —*Trops de femmes, L'Ogre* (con Turguénev en el papel principal) y *Le miroir*—, todas ellas representadas en el Thiergarten Theatre del jardín de Turguénev entre 1868 y 1869. Pero ninguna tuvo tanto éxito como *Le dernier sorcier*, que se puso en escena durante dos temporadas antes de su estreno público en el Weimar Court Theatre, el 8 de abril de 1869. Fue con ocasión del cumpleaños de la princesa Sophie, gran duquesa consorte de Sajonia-Weimar-Eisenach (en Weimar existía una larga tradición de celebrar los cumpleaños de los grandes duques con festivales que incluían representaciones de óperas y piezas teatrales en el teatro de la corte).[670] La prensa europea se hizo eco del éxito. Sextius Durand, corresponsal de *La France musicale*, había asistido como invitado a una de las funciones del Thiergarten Theatre e informado a sus lectores de que la opereta valía «cien veces más que las que se ven en nuestros teatros de París». Turguénev estaba muy complacido. El punto de partida había sido la admiración que sentía por Jacques Offenbach, cuyas *opéra bouffes* había visto numerosas veces. Adoraba su humor y su sátira y, desde su primer viaje a París, en 1845, había acudido con asiduidad a los teatros del bulevar. Se lo podía ver a menudo en el Variety o en el Théâtre de la Porte Saint-Martin. Pauline compartía ese entusiasmo por Offenbach. Llevaba asistiendo al Théâtre des Bouffes-Parisiens, el teatro propio del compositor, desde la década de 1850, muchas veces acompañada

por Turguénev. Louis nunca iba con ellos. Las *bouffes* no eran el tipo de cosas que lo agradaban. Así que Turguénev podía entregarse a aquella afición sabiendo que lo uniría con Pauline en un matrimonio artístico exclusivo de ellos dos. «¡Viva Offenbach!», había escrito a Pauline después de una representación de *La grande-duchesse de Gérolstein* en el Teatro de Variedades de París. «Viardot me aplastará con desprecio, pero debo confesar que me he divertido enormemente [...]. El humor y el buen ánimo son impresionantes.»[671]



Jacques Offenbach, c. 1870.
Anónimo, Retrato de Jacques Offenbach, fotografía, c. 1870. (*Lebrecht / Alamy*)

Offenbach era un visitante regular de los balnearios de Bad Ems y Baden, a solo doscientos cincuenta kilómetros de distancia uno del otro, donde lucía un corte a lo dandi, con pantalones y chaleco amarillos, abrigo de terciopelo azul claro y guantes y sombrero de color gris. Pasaba la mayor parte del tiempo libre en el casino, pero acudió a la villa Viardot al menos en dos ocasiones, una de ellas para una representación de *Le dernier sorcier*, que le agradó.[672] Había comenzado a acudir a Bad Ems en 1858,

a causa del reumatismo, pero disfrutó tanto en aquella estancia, sin su mujer y su familia, libre para trabajar y visitar el casino y a sus amantes, que pasó allí diez temporadas en total; bromeando en la curiosa jerga francoalemana que había hecho suya, dijo una vez que habría llegado a ser tan rico como Meyerbeer si no hubiera sido por sus tres pasiones, «le cigare, la femme, *und dann noch* un peu le jeu!». En Bad Ems, las operetas de Offenbach eran la principal atracción cultural de la temporada de verano, y mucha gente iba allí solo por ellas. En 1863, un año de bonanza, hubo diez operetas de Offenbach, entre ellas *Lischen et Fritzchen*, que se convirtió en un gran éxito comercial con su popular canción, «Je suis Alsacienne, je suis Alsacien», que todo el mundo cantaba. Se dice que Offenbach compuso toda la opereta en una semana para ganar una apuesta.[673]

La atmósfera cosmopolita de las ciudades balneario lo atraía. Judío de Colonia, nacido en 1819, año en que tuvo lugar el último gran pogromo de Alemania en el siglo XIX, Offenbach estableció su hogar en Francia. Su estilo compositivo era una ecléctica mezcla de influencias, de Mozart a Rossini, la ópera cómica francesa, el cancán y la música de baile de muchas nacionalidades. La carrera del músico había trazado algún zigzag para evitar los obstáculos arrojados por el antisemitismo, que tuvo que sortear incluso estando en el apogeo de su éxito. Las caricaturas enfatizaban su carácter judío, dibujándole una nariz corva y agrandada, y muchos críticos siguieron el ejemplo de Wagner, que tildó su música «comercial» de «judía».[674] Según los Goncourt, al periodista Ernest Daudet le gustaba decir que Offenbach era «el peor tipo de judío» porque mantenía a su esposa con «las monedas sueltas que le caen de los bolsillos» mientras que él se daba la gran vida como un *bon vivant*.[675]

El joven Jakob, como se lo conocía en Alemania, se sentía atraído por Francia debido a la mayor libertad de la que allí gozaban los judíos. Formado en el conservatorio, en la década de

1840, Offenbach se hizo pronto un nombre en los salones, las salas de baile y los teatros de *comédie en vaudeville* de París, con su música de baile ligero y sus sátiras de *burlesque*. Pero lo que realmente deseaba era escribir para l'Opéra-Comique, el escenario en el que se habían estrenado las obras de Auber, Adam y Donizetti. Durante varios años estuvo presionando al director de la institución, pero no recibió ningún encargo, por lo que trabajó como compositor en la Comédie-Française. En una situación financiera desesperada, en 1854 pensó en emigrar a América. Pero luego se le ocurrió «fundar yo mismo un teatro musical»:

> Me dije que l'Opéra-Comique había dejado de ser el hogar de la ópera cómica, y que la idea de una música que resultara realmente divertida, alegre e ingeniosa —en resumen, la idea de una música que contenga vida—, estaba quedando gradualmente en el olvido. Los compositores que escribían para l'Opéra-Comique escribían pequeñas grandes óperas. Estaba seguro de que había algo que pudiéramos hacer los jóvenes músicos, como yo mismo, a quienes se nos mantenía a la espera sin hacer nada, a las puertas del teatro lírico.[676]

Hervé nombre teatral de Florimond Ronger, ya había sentado un precedente. Había fundado su propio teatro en el *boulevard* du Temple en 1854, y en él representaba sus operetas cómicas de un acto, que llamó *folies concertantes*.[32] Encargó una a Offenbach. Se trataba de una pieza sin sentido, *Oyayaye, ou la reine des îles*, acerca de un contrabajista, interpretado por Hervé, que naufraga en una isla caníbal y escapa de los caníbales navegando en su contrabajo. Animado por el éxito, Offenbach se hizo con el contrato de arrendamiento de la Salle Lacaze, un teatro abandonado situado en los Campos Elíseos, frente a la entrada de la Exposition Universelle, que acababa de inaugurarse cuando el teatro abrió sus puertas, el 5 de julio de 1855. La Salle Lacaze era pequeña, pero estaba amueblada suntuosamente con sillas de terciopelo, lo que, a ojos del público burgués que lo frecuentaba, le daba una apariencia bastante principesca. El teatro fue financiado en gran parte por el editor de *Le Figaro*, Hippolyte de Villemessant, que se había hecho cargo del periódico en 1854, año en que se hizo amigo de Offenbach, y empezó a llenarlo de historias ligeras,

anécdotas y chismes con los que esperaba atraer al mismo tipo de público que el músico entretenía con sus *opéra bouffes*. Villemessant invirtió en el teatro y lo promocionó en *Le Figaro*.[677]

El Théâtre des Bouffes-Parisiens abrió con Offenbach como director de cuatro de sus propias *opéra bouffes*, farsas satíricas de un solo acto. La Salle Lacaze estaba llena hasta la bandera. Un porcentaje significativo del público estaba compuesto por turistas extranjeros y visitantes de la Exposition, quienes buscaban algo de entretenimiento para la noche. Pero muchos otros habían llegado desde el extrarradio; podían desplazarse a París solo por una noche, gracias a los nuevos trenes suburbanos, para unirse a los paseantes de los bulevares.

Offenbach apelaba al humor subversivo del bulevar. Se burlaba de la pomposidad, de la hipocresía y de la falsa santurronería, unos objetivos fáciles en la Francia del Segundo Imperio. No le faltaban temas. En una sociedad en la que se podía ganar dinero con rapidez y perderlo igual de rápido, con la especulación en el mercado de valores, la sátira tenía a su alcance amplias oportunidades, y Offenbach explotó la mayoría de ellas. Muchas de las tramas giran en torno a situaciones en las que un determinado personaje hace una fortuna, solo para perderla de nuevo. Muestran a gente que gasta dinero despreocupadamente, perdiéndose en el lujo y el placer, viviendo solo para el presente, porque sabe que lo obtenido con la especulación podría desaparecer mañana con la misma facilidad con la que llegó ayer.

Cuando escribió su primera opereta de larga duración, *Orfeo en los infiernos* (1858), era el propio Offenbach quien estaba intentando escapar de los acreedores. La obra era una subversiva parodia del mito griego, que empleaba la historia de Orfeo para mostrar que los dioses se comportaban mal y estaban sujetos a los mismos sentimientos de lujuria y de celos y a las mismas intrigas que los seres humanos. Orfeo y Eurídice no son unos amantes marcados por el destino, sino un matrimonio mal avenido. Júpi-

ter aparece haciendo el amor con chicas jóvenes en presencia de su celosa esposa. Todos los demás dioses imitan su ejemplo, adoptando un comportamiento correcto solo en apariencia cuando la Opinión Pública, personaje-narrador que Offenbach introdujo para hacer la función del coro griego, aparece en defensa de los intereses de la Moral. Al final, Júpiter expulsa a la Opinión Pública, y los dioses descienden al infierno en una orgiástica bacanal, mientras bailan el «Galope infernal» o cancán del *music hall*.

La trama sugiere que Offenbach concibió *Orfeo en los infiernos* como una sátira contra Napoleón III (Júpiter) y sus compinches (el resto de los dioses griegos), intención que pasó desapercibida la noche del estreno. Aunque las críticas fueron buenas, en un primer momento la venta de entradas fue decepcionante. Offenbach temió que tendría que cerrar tras solo ochenta actuaciones. Pero la suerte se le apareció en la figura de Jules Janin, emperador de los críticos, que seis semanas después del estreno hizo una crítica del *Orfeo* en el *Journal des débats*. Janin, por lo común favorable a Offenbach, lo criticaba esta vez levemente. Offenbach vio una oportunidad de agitar la controversia, y publicó una provocativa carta a Janin en *Le Figaro*, en la que defendía su obra. Janin mordió el anzuelo y le respondió con una diatriba en contra del *Orfeo*, tildándolo de profanación de la «santa y gloriosa Antigüedad», y acusando a la obra de «blasfema». Esto era justo lo que Offenbach necesitaba para reanimar su agonizante espectáculo. Una denuncia del pedante Janin era la mejor publicidad posible. El público se multiplicó de inmediato, el Théâtre des Bouffes-Parisiens comenzó a llenarse todas las noches, la recaudación llegó a 60 000 francos al mes y, en vez de cerrar después de ochenta representaciones, *Orfeo* se mantuvo en escena doscientas veintiocho funciones consecutivas. Por todas partes podía oírse su música bailable, desde el Jardin Mabille hasta las tabernas de los suburbios, e incluso en los organillos callejeros. Llegado un punto,

la producción cerró, pero en abril de 1860 se reestrenó en una función de gala en el Théâtre Italien. Irónicamente, Napoleón III había accedido a asistir con la única condición de que lo que se representara fuera el *Orfeo*. Solo por esta representación, Offenbach recibió 22 000 francos, una escultura de bronce de las Tullerías como regalo del emperador y una nota de agradecimiento de Su Majestad Imperial por una «noche inolvidable».[678]

El éxito de *Orfeo en los infiernos* fue tal —recorrió toda Europa de gira—, que se convirtió en el modelo de las cincuenta operetas que Offenbach compuso en lo posterior. El dinero, el sexo y la guerra son los temas constantes de sus parodias. En *La belle Hélène* (1864), que tuvo setecientas representaciones solo en París, volvió a contar la historia de la fuga de Helena de Troya y Paris en un contexto contemporáneo. Helena aparece representada como una mujer de sociedad que huye con el bello Paris porque está aburrida; no le importa lo que piense la gente, ni las consecuencias de su comportamiento, siempre y cuando pueda divertirse. Como canta el coro cuando se unen los amantes:

Il faut bien que l'on s'amuse,
Qu'on se donne du bon temps,
Et que de la vie on use
Jusqu'à trente ou soixante ans!
La la la la la la la la…[679]
Debemos divertirnos,
pasar un buen rato,
dedicar la vida a ello
¡sean treinta o sesenta años!
La la la la la la la…

En *La vie parisienne* (1866) la sátira se trasladaba al presente, y en cierto sentido al propio público, pues se burla de los turistas que visitaban París. La opereta comienza en la Gare du Nord (recién acabada en 1864) y sigue las aventuras de los Goldremarck, un barón sueco y su esposa, quienes, como tantos otros turistas del mundo, han acudido a la ciudad a saborear los placeres de la

«alegre París». El barón desea beber champán con las cortesanas, la baronesa ver a las estrellas de los teatros y cafés de la ciudad:

Je veux, moi, dans la capitale
Voir les divas qui font fureur,
Voir la Patti en Don Pasquale,
Et Thérésa dans Le sapeur!
Es mi deseo, en la capital
ver a las divas que hacen furor,
ver a la Patti en *Don Pasquale*,
¡y a Thérésa en *Le sapeur*!

Y a lo largo de la opereta el coro canta:

Du plaisir à perdre haleine
Oui voilà la vie parisienne![680]
Diversiones para dejarte sin aliento
¡sí, así es la vida de París!

Para 1867, cuando todo el mundo acudía a París para ver la Exposition Universelle, las *opéras bouffes* de Offenbach no solo se habían convertido ya en una de las principales atracciones de la ciudad para los visitantes extranjeros, se contaban también entre sus mayores exportaciones a Europa y más allá. Ciudades como Londres, Bruselas, Frankfurt, Viena y Budapest sucumbieron al furor offenbachiano. El compositor estaba constantemente de gira, entregando partituras, cobrando *royalties* y participando en las producciones de sus obras. En 1867, *La belle Hélène* se puso en escena por todo el continente, desde Constantinopla hasta San Petersburgo, e hizo su debut en Estados Unidos, Japón, Indochina y Australia. La era del entretenimiento global había comenzado.

IV

París, hotel Byron,
Sábado 15 de junio de 1867, 8.00 a. m.

> Mi querida señora Viardot, precisamente a las cinco en punto llegamos a la estación; a las seis me instalaron en una habitación donde apenas puedo moverme; y a las siete me bañé […], porque, hay que admitirlo, solo París puede ofrecerle a uno tales comodidades.[681]

Turguénev llegó a París para ver la Exposition Universelle en el Campo de Marte. Se dirigió hacia allí después de darse su ba-

ño. La gigantesca sala de exposiciones, un complejo de planta ovalada formado por seis galerías concéntricas, la más externa de las cuales tenía casi dos kilómetros de longitud, estaba repleta de máquinas de todo carácter y dimensión, cuyo ruido ahogaba la algarabía de la multitud, mientras que el vapor de sus motores ascendía hacia el techo de cristal. Tras unas pocas horas de recorrer las galerías, Turguénev se sentía exhausto. «Mis pies no podían dar un paso más —le contó a Pauline—, estaba del todo abrumado por aquel caos [*tohu-bohu*] de máquinas, muebles, diamantes, esmeraldas tan grandes como melones, tapicerías de todos los colores, vidrios, armas, palacios, quioscos, cerámica, porcelana, caballos, perros, cuadros, estatuas, chinos y chinas, letreros, retretes (entré en ellos cuatro veces), etcétera.»[682]

En realidad, a Turguénev solo le interesaba la pintura, de manera que, al día siguiente, regresó a examinarla. Se deshizo en elogios ante los catorce cuadros de Meissonier, «sin duda, en este momento, el mejor pintor del mundo», visión que hoy quizá nos sintamos tentados de ridiculizar (Meissonier lleva pasado de moda al menos cien años) pero que entonces compartían las multitudes que se agolpaban frente a ellos. También descubrió, decepcionado, que no tenía dinero suficiente para comprar un «encantador paisaje» del pintor bávaro Karl von Piloty (otro artista que hoy se considera asombrosamente malo).[683] Ni siquiera visitó la exposición individual de Édouard Manet, de quien se expusieron más de cincuenta cuadros en un pabellón que se hizo construir en la avenue d'Alma, frente a una de las entradas a la Exposition Universelle, tal como lo había hecho Courbet en 1855. Aunque Turguénev era amigo y aliado literario del joven Émile Zola, paladín del arte de Manet, los gustos de los que hacía gala en lo referente a la pintura eran más conservadores.

Para Napoleón III, la exposición era una oportunidad de mostrar al mundo el esplendor de su recién renovada capital. Había otorgado fondos suplementarios al barón Haussmann para ase-

gurar que sus principales proyectos urbanísticos —una red de grandes bulevares, terminales ferroviarias, bloques uniformes de edificios de apartamentos, plazas, parques y jardines, un sistema de alcantarillado y de canalización subterránea del gas para el alumbrado público— estuvieran listos para la fecha de inauguración de la exposición el 1 de abril. El antiguo París de calles estrechas fue en gran parte demolido; las clases trabajadoras que habían vivido allí fueron desplazadas del centro por el nuevo desarrollo inmobiliario. La ciudad apenas resultaba reconocible para quienes llevaban fuera de ella unos años. A Turguénev, una de esas personas, le dio la impresión de que París había crecido y había ganado grandeza, así que incluso con el millón de visitantes a la Exposition Universelle, «no parecía más abarrotada» de lo que él recordaba.[684]

El París de Haussmann sirvió de modelo para los proyectos de renovación de otras capitales durante la década de 1860; la Ringstrasse en Viena, el plan de Horbrecht para la reconstrucción de Berlín, el Plan Cerdà de Barcelona, el proyecto de Lindhagen en Estocolmo, la «gran circunvalación» y los bulevares en Budapest, el rediseño de Bruselas, los bulevares y parques de El Cairo construidos en la época de Ismail Pasha…, todo ello estuvo en alguna medida inspirado en el ejemplo que había establecido la capital francesa.[685] El París de Haussmann consolidó la idea de lo que debía ser una ciudad.

Haussmann subrayaba a menudo que la ciudad que estaba construyendo no pertenecía solo a los parisinos, sino que debía ser una capital internacional que perteneciera por igual a los ciudadanos del Imperio francés y a los visitantes extranjeros, que podían llegar a ella en tren desde todos los rincones del continente. «París es la capital del consumo, un gigantesco taller, el ruedo de las ambiciones, una cita con el placer», dijo Haussmann en un banquete con numerosos financieros.[686]

La idea de que París era un mercado orientado a los placeres había formado parte de la identidad de la urbe desde hacía largo tiempo. Pero, a partir de la década de 1860, cuando la reforma de Haussmann abrió nuevos espacios comerciales en los bulevares —restaurantes, cafés, tiendas y galerías, vodeviles y teatros— dedicados específicamente a la diversión, se convirtió en parte central de la imagen de la ciudad. El mito de París como capital del placer, adorado y fomentado por los parisinos, fue un valioso instrumento de propaganda para la industria turística. Había libros que guiaban a los visitantes por los grandes hoteles, los grandes almacenes y galerías comerciales, los teatros, los hipódromos e incluso los clubes nocturnos y burdeles de la ciudad; todos aseguraban al lector que se encontraba en la mayor ciudad del placer del mundo. Tal como escribió Alfred Delvau en su guía para turistas, *Les plaisirs de Paris*, que se publicó justo a tiempo para la Exposition Universelle en 1867:

> La gente podrá decir cualquier cosa sobre París, pero nunca que sea una urbe aburrida. Es, por el contrario, una capital hecha para el goce y cuenta con mayores placeres que cualquier otra ciudad; en ningún otro lugar puede un hombre divertirse tanto y de maneras tan variadas, y quien no pueda encontrar diversión es que no sabe buscarla.

Este era el París del *flâneur*; el ocioso paseante y espectador anónimo del concurrido bulevar, que encontraba, en palabras de Baudelaire, «un goce inmenso en lo numeroso, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo y en lo infinito».[687] Sentarse en un café y observar a los transeúntes era un placer en sí mismo.

París era un frenesí de fiestas, bailes y recepciones a dignatarios llegados de todo el mundo para la inauguración de la Exposition Universelle. Los hoteles estaban llenos y muchas personas, como Turguénev, tuvieron que instalarse en habitaciones minúsculas. Los cafés, los restaurantes, los clubes nocturnos y los burdeles trabajaban sin descanso, y los teatros duplicaron sus funciones para mantener entretenidos a los turistas; el Vaudeville repuso su mayor éxito reciente, *La dame aux camélias*; la Opéra

alojó la *première* del *Don Carlos* de Verdi; el Théâtre Lyrique ofreció el *Romeo y Julieta* de Gounod. Y al tiempo, el 12 de abril, *La grande-duchesse de Gérolstein* de Offenbach se estrenó en el Théâtre des Variétés con la estrella Hortense Schneider en el papel principal.

Durante su primera noche en París, Turguénev fue a ver la opereta con unos amigos. Le encantaron la energía y el satirismo cómico contra la guerra. *La grande-duchesse de Gérolstein* fue la mayor atracción teatral durante la Exposition Universelle, y tuvo una recaudación de taquilla de más de 5000 francos cada noche (para cuando terminó su primera temporada, el 30 de noviembre, llevaba doscientas funciones y había recaudado 870 000 francos).[688] La opereta era una parodia de la mezquindad del poder real y tuvo problemas con los censores franceses, quienes vieron en el libreto referencias a Bismarck, a los Romanov y a la reina española, Isabel, y en particular un retrato satírico de Napoleón III y su corte; pero una vez la acción se trasladó al relativamente distante siglo XVIII, obtuvo vía libre para su representación. Todos los jefes de Estado de la realeza que visitaron la Exposition de París acudieron a ver la *opéra bouffe*. El emperador francés asistió el 24 de abril, y se lo pudo ver «reír y sonreír, pero también acariciarse las puntas del bigote, signo en él de perplejidad». El zar Alejandro II, informado de que la corte de Gerolstein era una parodia de Catalina la Grande, telegrafió desde Alemania a su embajador en París para que le reservara una butaca y así comprobarlo por sí mismo. Bismarck vio la opereta poco después, y la entendió como una parodia de los reyezuelos alemanes que encontró muy divertida. «¡Es todo cierto! ¡Es así exactamente! —se cuenta que comentó—. Nos estamos deshaciendo de los Gerolstein y pronto no quedará ninguno. Me siento agradecido a los artistas parisinos por mostrar al mundo lo ridículos que eran.»[689]

El extremo más afilado de la sátira de Offenbach apuntaba hacia la estupidez de los generales que empujaban a los reyes a librar guerras innecesarias. El mensaje era oportuno. La tensión entre Francia y Prusia había ido escalando de manera progresiva. La derrota militar de Austria ante Prusia en 1866 había desestabilizado el equilibrio de poder europeo, a juicio de los franceses, que temían el surgimiento de una Alemania unificada bajo liderazgo prusiano. En abril de 1867, veintidós estados independientes, algunos de los cuales habían sido anexionados por Prusia después de la victoria contra los austriacos, constituyeron la Confederación Alemana del Norte. Bismarck, primer ministro prusiano, fue nombrado canciller de la Confederación. La llegada del rey de Prusia a París («sin ejército», tal como observó con sarcasmo Mérimée en una carta a Turguénev) sugería que la amenaza de guerra había quedado disipada por el momento. Pero tampoco había desaparecido del todo. «Si estalla la guerra, será terrible, y nadie sabe dónde ni cómo terminará —escribió Turguénev a Pauline desde San Petersburgo, adonde había hecho un breve viaje en abril—. Esperemos que en Baden no lleguemos a escuchar el cañón.»[690]

Junto con *La grande-duchesse de Gérolstein*, el mayor acontecimiento cultural que tuvo lugar durante la Exposition de París fue el éxito instantáneo del «Danubio azul» de Strauss («An der schönen blauen Donau», si llamamos al vals por su nombre alemán original). La primera interpretación del tema, en Viena, en febrero, había sido un fracaso, y el público no había pedido más de un bis. El problema fue la canción del coro que Strauss incluyó en aquella versión original acerca del río protector de los austriacos, que hería demasiadas sensibilidades tras la derrota ante Prusia. Pero la melodía era buena, y se persuadió a Strauss para reescribirla como una versión puramente orquestal de cara al es-

treno en París, donde el emperador Francisco José iba a ofrecer un baile en la embajada austriaca. Los austriacos deseaban estrechar las relaciones con los franceses para asegurarse la influencia en los estados del sur de Alemania y detener el progreso de su común enemigo prusiano. También tenían interés en restaurar, en alguna medida, el orgullo nacional, con la promoción de Strauss en este rutilante baile internacional. El salón de baile de la embajada y el jardín contiguo estaban engalanados con cintas de satén de color blanco y dorado; los candelabros, repletos de flores rojas, blancas y azules, y una cascada gigante de agua caía sobre las rosas en el gran salón de recepción. El «Danubio azul» fue toda una sensación.

Villemessant, que asistió al baile, vio la oportunidad de ganar influencia política ayudando a fomentar una relación más estrecha entre Francia y Austria. A lo largo de las siguientes semanas, llenó las páginas de *Le Figaro* de artículos en alabanza a Strauss. Asimismo, ofreció una cena en su honor en las dependencias editoriales, a la que fueron invitados tanto Turguénev como Flaubert, y también Alexandre Dumas hijo, Gautier y el pintor James Tissot, que elogió la música de Strauss también en *Le Figaro* como «un delicado bordado, lleno de alegría, que hace salir la risa reprimida, salpicado de pequeñas arias, piruetas… ¡Strauss! ¡Cuánta magia hay en ese nombre!». La publicidad de Villemessant ayudó a convertir el «Danubio Azul» en un *hit* que sonaba en todos los cafés y salas de baile. El editor de Strauss recibió tantos pedidos del arreglo para piano que las planchas de cobre se desgastaron. Solo imprimían diez mil copias cada vez y tuvo que hacer cien planchas nuevas para poder imprimir un millón de copias —la mayor tirada de una partitura para piano hasta ese momento—, que se pusieron a la venta en todo el mundo.[691]

V

Clara Schumann escribió a Brahms el 3 de octubre de 1867:

> Tengo un pequeño chismorreo musical que contarte.

> *Madame* Viardot ha compuesto algunas pequeñas operetas, dos de las cuales han sido interpretadas por sus hijos y sus alumnos. He escuchado tres veces cada una de ellas, siempre con el mismo placer. ¡Qué maestría, qué finura, qué gracia, qué ingenio! Son maravillosas.[692]

Para cuando Pauline murió, sus composiciones sumaban los varios cientos. No entraron en el canon musical, pero en vida de la autora gozaron de una alta consideración.[693] En una crítica de sus *Diez canciones* que escribió en 1850, Henry Chorley, amigo de Pauline, afirmaba que eran «mejores que mucho de lo que hoy pasa por bueno en música; tienen individualidad en el estilo, no es definitivamente italiano, no es estrictamente alemán, no es precisamente francés. La originalidad no reside tanto en las "melodías" como en el conjunto de la estructura».[694] Chopin alabó sus canciones españolas. Igual que a George Sand, a aquel le interesaba la música popular, y le gustaba el modo en que Pauline la había adaptado a la música artística. Liszt consideraba que era la primera «mujer compositora de genio». En 1859, escribió en el *Neue Zeitschrift für Musik*:

> Sus obras contienen un sentimiento tan tierno y delicado, tanta maestría en sus sutilezas armónicas (que serían envidiadas por muchos compositores famosos), que debemos lamentar que Mme Viardot no haya invertido más esfuerzo en su talento como compositora; esperamos que estos chispazos de genio tan cercanos a la inspiración de Chopin prendan en llamas.[695]

Turguénev animó a Pauline a componer. Combatía la falta de confianza que ella mostraba, prodigando generosos elogios a su música y haciendo todo lo posible por promocionarla. Contando con su ayuda como traductor, Pauline compuso un álbum de doce canciones a partir de poemas rusos de Pushkin, de Fet y del propio Turguénev; lo publicó August Johansen en San Petersburgo en 1864. Johansen publicaría otros cinco álbumes de canciones rusas más de Pauline en los años siguientes, todos ellos con la estrecha implicación de Turguénev, quien consiguió que se le diera una publicidad favorable, sufragó la publicación de los álbumes posteriores e incluso hizo que sus amigos compraran las

existencias que no se habían vendido, sin que Pauline llegara nunca a descubrirlo.[696]

En 1865, Julius Rietz, viejo amigo de la cantante, se alojó con ella y con Louis en Baden. Durante aquella estancia, la escuchó cantar las canciones rusas. A su regreso a Dresde, Rietz escribió a Pauline, sugiriéndole que escribiera una sonata para piano e instándola a componer formas más grandes, que probara con una sinfonía, por ejemplo, la cual él estaría encantado de dirigir en un concierto en Dresde, donde era *Hofkapellmeister*. Turguénev, entusiasmado con la carta de Rietz, escribió a Pauline desde su finca de Spasskoe, donde había ido a pasar una breve estancia, para alentarla:

> Esto debería darte alas —es mucho más de lo que cualquiera de nosotros, diletantes, podría haberte dicho—, y si no terminas tu sonata, si regreso y no encuentro ni siquiera un bello adagio casi terminado, habrá que reprenderte. Me imagino que una idea musical es más fácil de desarrollar en su amplitud cuando su forma no está determinada de antemano [...]. ¡Así que, a trabajar! Te animo en la posición de alguien que no ha escrito casi nada en los últimos tiempos. ¡Pero no! Te doy mi palabra de honor de que si te propones escribir tu sonata, renovaré mi obra literaria [Turguénev no había escrito nada sustancial desde *Padres e hijos*] [...]. Una novela por una sonata. ¿Qué te parece?[697]

Pauline escribió una sonata, un conjunto de tres movimientos para violín y piano que han llegado hasta nosotros. Pero no escribió nunca una sinfonía ni un concierto. Tampoco intentó probar formas operísticas mayores, aunque también se le propuso la posibilidad más de una vez. Tras el éxito de *Le dernier sorcier* en el Teatro de la Corte de Weimar, el gran duque de Weimar invitó a Pauline a escribir una *grand opéra*, pero nunca llegó a materializarse. También tuvo planes de escribir una ópera completa basada en la novela *La mare au diable* de George Sand. Sand entregó el libreto a Pauline en 1859. Para 1862, había completado dos de los tres actos proyectados. Pero entonces el trabajo se detuvo. En última instancia, en una larga carta fechada el 7 de junio de 1869, fue Louis, no Pauline, quien dio una explicación a su amiga:

> Pauline nunca se ha visto a sí misma como compositora, ha escrito una cantidad bastante grande de piezas de música pequeñas, siempre de acuerdo con las circunstancias que se presentaban [...]. En sus operetas, por ejemplo, puede encontrarse un coro de duendes tomándole el pelo al hechicero, la canción de la lluvia, una canción de cuna para dormir al ogro; Pauline tiene facilidad para encontrar los equivalentes musicales para este tipo de personajes. Pero no llega a ser una compositora, no puede encontrar en suficiente grado dentro de sí misma, y sin la ayuda de una circunstancia particular, las ideas musicales necesarias para triunfar en todos los temas. Por encantadora que resulte una comedia como *La mare au diable*, solo ofrece dos de esas circunstancias [...]. El resto de las escenas pertenecen a esa categoría en la que el compositor debe extraer de su interior las ideas melódicas y los recursos armónicos. Pauline ha intentado hacerlo en varias ocasiones, en diferentes momentos; nunca ha quedado satisfecha con su trabajo y ha terminado haciendo pedazos el resultado de estos esfuerzos inútiles.

Louis sugirió darle el libreto a «alguien que tenga más trazas de compositor, por ejemplo, Bizet».[698]

La carta, ya reflejara el juicio de Pauline sobre su propia música o más bien la opinión de Louis, señala muchos de los obstáculos que impiden a las mujeres componer obras importantes e incorporarse al canon en pie de igualdad con los hombres.

Pauline no había recibido una educación formal de música en una academia. En la adolescencia, su madre la había enviado a estudiar composición con Anton Reicha, pero las lecciones no habían llegado a abordar el contrapunto y la orquestación, habilidades básicas para la composición de una música de mayor empaque. En la mayoría de los conservatorios, las mujeres estaban excluidas de las clases de composición. Incluso cuando se las admitía en una academia musical, se les daban clases separadas de los hombres, y en su mayoría se las formaba como cantantes o pianistas, preparándolas para una carrera como intérpretes o profesoras. En los casos en los que se les enseñaba armonía, que no era siempre, se hacía en un nivel inferior al de los hombres. En el Conservatorio de París, por ejemplo, se permitió a las mujeres tomar lecciones de armonía para teclado orientada a interpretación a partir de 1859, pero tuvieron que pasar otros veinte años hasta que recibieron formación en armonía para composición.

Hasta entonces, solo dos conservatorios en Europa ofrecieron clases de composición para mujeres, el de Bruselas y el de Leipzig.[699]

Las familias comprensivas y alentadoras podían organizar clases privadas de composición, pero este tipo de hogares eran muy escasos. A las hijas que mostraban talento musical podía alentárselas a tocar el piano o a cantar bien como una habilidad, pero pocas de ellas recibían el apoyo necesario para componer música, lo que se consideraba una profesión exclusivamente masculina.

Por ejemplo, la joven Fanny Mendelssohn (1805-1847) quizá no estuviera tan dotada como su hermano menor, Félix, que ya en la adolescencia había compuesto sus primeras obras maestras, el octeto y la obertura de *El sueño de una noche de verano*, pero sí mostró un talento precoz que recibió menos estímulo que el de aquel. Su padre, Abraham, pagó solo la educación musical de Félix. «La música será quizá su profesión —le escribió a Fanny cuando ella tenía quince años—, mientras que para ti puede y debe ser tan solo un ornamento.» Fanny se casó con el pintor Wilhelm Hensel, que la animó a componer y le buscó textos para que los arreglara en forma de canciones. Félix también la apoyó. Pero pensaba que las mujeres debían ser primero madres y esposas, y no creía que Fanny fuera lo bastante seria como para embarcarse en una carrera en la composición de música destinada a su publicación, que exigía una dedicación a tiempo completo. Tal como lo expresó en una carta a su madre en 1837:

> De mi conocimiento de Fanny, debo decir que no tiene ni inclinación ni vocación de autor. Es demasiado como debe ser una mujer como para dedicarse a esto. Regula su casa, y no piensa ni en el público ni en el mundo musical, ni siquiera en la música en absoluto, hasta que sus primeros deberes están cumplidos. Publicar solo la entorpecería en ello, y no puedo decir que lo apruebe.[700]

Ante todos estos obstáculos, Fanny se sintió obligada a ocultar su identidad en la publicación de sus primeras piezas; tres *Lieder* publicados a nombre de Félix Mendelssohn (opus 8 y 9).[33] Tal vez, tal como pensaba Pauline, lo único que le ocurría a Fanny

era que carecía de la confianza necesaria para competir con su hermano como compositor.[701]

Clara Schumann publicó algunos de sus primeros *Lieder* en una colección conjunta con su marido, Robert. Estaban arregladas de tal modo que los críticos no pudieran distinguir qué canciones eran de quién. Al vivir a la sombra del genio de él, Clara no tenía demasiada fe en sus propias capacidades como compositora. En 1839, dos años después de comprometerse con Robert, escribió en su diario que debía abandonar la idea, alentada por su padre, de que tenía talento para componer. «Una mujer no debe querer componer; nunca ha habido una capaz de hacerlo.» Para entonces, había escrito varias composiciones y un concierto para piano. Las críticas de las obras que publicó con su propio nombre fueron corteses pero condescendientes. Siempre señalaban su condición de «mujer compositora» y le recomendaban, por lo general, que se concentrara en formas musicales más sencillas, como piano y piezas de cámara, porque las mujeres no eran capaces de componer obras de gran escala del tipo de las sinfonías y los conciertos. Incluso Robert compartía esta opinión. En 1846, en un comentario sobre su *Trío para piano en sol menor, op. 17*, Schumann elogió algunos pasajes, pero agregó: «Naturalmente, sigue siendo la obra de una mujer, a las que siempre les falta fuerza y, en ocasiones, invención». Condenada por el exánime elogio de su propio esposo, Clara perdió toda confianza. Un año después, cuando Robert publicó su primer *Trío para piano, op. 63*, ella comparó su propio trío con el de su marido en términos desfavorables y concluyó que «sonaba bastante afeminado y sentimental». Desde ese momento, Clara escribió sobre su música como si se avergonzara de ella; no compuso casi nada más. Después de la muerte de Robert, en 1856, cuando se quedó sola con siete hijos, estuvo demasiado ocupada actuando como para pensar siquiera en componer. Pauline ciertamente la desanimó de hacerlo, advirtiéndole que había poco que ganar en la escritura de

música, y que «incluso los mayores talentos morirían de hambre si solo obtuvieran su pequeña renta de sus composiciones».[702]

La falta de confianza también frenó a Pauline. Según la cantante Anna Eugénie Schoen-René, que estudió con ella en Baden-Baden, Pauline escondía sus composiciones «como un defecto».[703] Era capaz de cantar un aria compuesta por ella y dejar que sus invitados creyeran, tal como les decía, que era una composición recién descubierta de Mozart. Hasta la década de 1880 no pensó siquiera en hacer cumplir sus derechos de autor y cobrar los *royalties* de sus obras publicadas.[704] Su inseguridad explicaría sin duda por qué Turguénev se esforzó tanto por alentarla, y ayudaría a entender los problemas que encontró cuando intentó componer una ópera de gran escala, y por qué dejó en manos de Louis el anuncio de su «fracaso». Pauline estaba «asustada y paralizada» por la «necesidad de igualar o casi igualar el nivel creativo de su ilustre compañera», explicó Louis a George Sand, la libretista a quien tenía en mente. Pauline se sentía fuera de su elemento.[705] Estaba más cómoda componiendo obras a pequeña escala, como canciones y piezas para piano, sonatas para violín y las operetas de salón que escribía con Turguénev en Baden-Baden.

La de salón fue sin duda el tipo de música que más compusieron las mujeres en el siglo XIX. Era una esfera de creatividad accesible para los «aficionados» que no contaban con capacitación formal en las habilidades de composición necesarias para obras mayores; del mismo modo que las mujeres artistas, excluidas de las academias de arte en las que se instruía a los hombres en la pintura de desnudos humanos y de temas históricos, se dedicaban principalmente a los géneros «inferiores» de la pintura, como el paisaje y el retrato. En opinión de los críticos musicales serios, el término «música de salón» era prácticamente sinónimo de «música de mujeres», una «forma menor» de la música destinada a interpretarse en el hogar. La mayor parte de la música de salón

compuesta por mujeres permaneció inédita, y sus compositoras olvidadas durante mucho tiempo. Loïsa Puget escribió varios cientos de romances, que cantó con gran éxito en los salones de París durante la década de 1840. Josephine Martin interpretaba muchas de sus obras para piano junto con otras de Liszt, Thalberg y otros. Pero solo se publicó una pequeña fracción de estas composiciones.

La música para el hogar era un gran mercado, y algunas mujeres lograron abrirse camino en él. Charlotte Barnard, Claribel, fue una prolífica compositora de himnos y baladas cuyas obras llegaron a gozar de una gran popularidad, y ocuparon un espacio comercial entre la opereta y el *music hall*. Su canción más sonada, «Come Back to Erin», se hizo tan conocida que asumió el estatus de canción popular irlandesa en los vodeviles de Nueva York, donde se llevaban mucho las melodías sentimentales irlandesas. La pianista y compositora polaca Tekla Bądarzewska-Baranowska también se hizo de oro con su «Plegaria de una virgen», publicada originalmente en Varsovia y reeditada como suplemento de la *Revue et Gazette musicale de Paris* de Schlesinger. Bastante trillada en términos pianísticos, con brillantes efectos que no eran difíciles de tocar, la pieza se mantuvo como un éxito de ventas hasta principios del siglo XX, cuando se convirtió en un símbolo de la mediocridad provinciana. «Y mañana por la tarde ya no tendré que oír esta plegaria», dice Irina, a punto de marcharse a Moscú, en el acto final de las *Tres hermanas* de Anton Chéjov, mientras la empalagosa melodía llega hasta el jardín procedente de un salón.[706]

Louise Farrenc (1804-1875) y Louise Bertin (1805-1877) constituyen una excepción en la superación de los obstáculos que impedían a las mujeres componer música en formas mayores —Farrenc escribió obras orquestales, Bertin óperas—, pero contaban con unas ventajas considerables. A ambas las apoyaban sus familias: Farrenc nació en una dinastía de distinguidos artistas,

los Dumont, y se casó con un compositor aficionado que se convirtió en editor de música y actuó como paladín de su obra; mientras que el padre de Bertin era editor del influyente *Journal des débats*. Tanto Farrenc como Bertin recibieron lecciones de composición desde temprana edad —Farrenc estudió con Reicha, quien también dio clase a Pauline; Bertin con el crítico y compositor belga François-Joseph Fétis—. Las primeras composiciones de Farrenc recibieron críticas favorables de nada menos que Schumann; su primera obertura fue elogiada por Berlioz. En 1842, fue nombrada profesora de piano en el Conservatorio de París, e incluso ganó la batalla por recibir el mismo salario que su colega Henri Herz. Pero sus obras orquestales se interpretaron con poca frecuencia, hecho que Fétis, tres años después de la muerte de Farrenc, atribuyó a los problemas a los que se enfrentaban las mujeres para obtener el reconocimiento necesario como para que un gerente encontrara justificado el coste de un concierto. Y sin actuaciones regulares era prácticamente imposible que una obra de gran escala se publicara:

> Por desgracia, el género de música instrumental de gran escala al que *Madame* Farrenc, por naturaleza y por formación, se sentía llamada, implica unos recursos de interpretación que un compositor o compositora puede adquirir solo con un enorme esfuerzo. Otro factor aquí es el público, por regla general no muy bien formado, cuyo único estándar para medir la calidad de una obra es el nombre del autor. Si el compositor es un desconocido, el público se muestra poco receptivo. Y los editores, en especial en Francia, se tapan las orejas cuando alguien les ofrece una obra medio decente.[707]

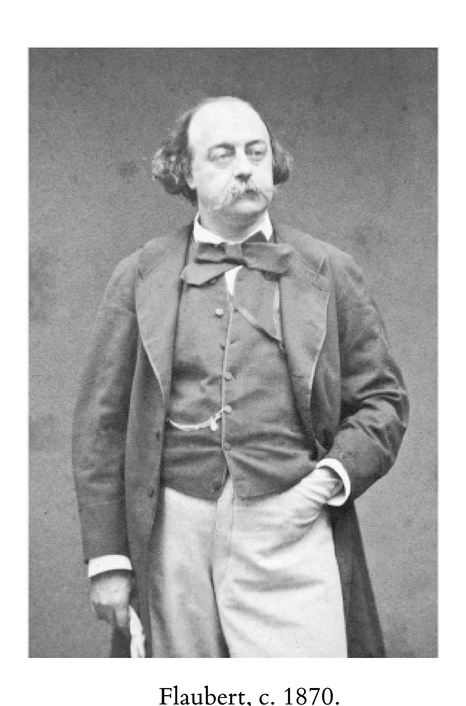
VI

A partir de 1863, Turguénev comenzó a hacer viajes cortos entre Baden-Baden y París, donde mantenía el apartamento de la rue de Rivoli. Iba allí a visitar a su hija, a ver y comprar obras de arte y a reunirse con sus amigos del mundo literario; Mérimée, Flaubert, Sainte-Beuve y los Goncourt, que organizaban a menudo largas cenas en el restaurante de Magny, en la orilla izquierda del Sena. Charles-Edmond Chojecki, emigrante polaco, escritor, traductor y bibliotecario del Senado francés, era quien

había presentado a Turguénev al círculo de Magny, el 28 de febrero de 1863. Brillante conversador, el escritor ruso causó una gran impresión en los hermanos Goncourt, quienes anotaron en su diario:

> Es un coloso encantador, un gigante gentil de pelo blanco; tiene la apariencia de un amable y anciano mago del bosque o de las montañas; parece un druida o el bondadoso y viejo monje de *Romeo y Julieta*. Es guapo, pero de una forma extraña y venerable, grandiosamente guapo, como Nieuwerkerke. Pero los ojos de Nieuwerkerke son de un azul sedoso, mientras que Turguénev tiene el azul del cielo en los ojos. La bondad de su mirada se corresponde con la caricia y los pequeños sonidos cantarines de su acento ruso, algo así como el murmullo de un niño.[708]

Fue en aquella cena donde Turguénev conoció a Flaubert, que se convertiría en un amigo íntimo y duradero. A Turguénev le gustó de inmediato el novelista francés, cuyos textos había leído y admirado quizá más que los de cualquier otro escritor del momento. Al día siguiente, le envió dos traducciones de sus libros, los *Relatos de un cazador* y *Rudin*, y le prometió enviarle la traducción de Mérimée de *Padres e hijos* y *Primer amor*, que se publicarían en francés aquel mismo año. Lo invitó a cenar con Pauline, que también deseaba conocerlo, en su apartamento en la rue de Rivoli. Flaubert no pudo asistir, pero escribió una cálida respuesta a la invitación llena de elogios por los escritos de Turguénev, que le habían «deleitado»: «Lo he considerado a usted un maestro durante mucho tiempo. Pero cuanto más lo estudio, más me deja boquiabierto su maestría. Admiro esa cualidad enérgica y al mismo tiempo contenida de su escritura, la simpatía que se extiende hasta las más bajas de las criaturas humanas y da vida al paisaje. Uno ve y sueña».[709] Poco después, Turguénev se marchó a Baden. Invitó a Flaubert a visitarlo, pero el francés era célebremente huraño y rara vez se aventuraba más allá de Ruan o de París, por lo que no aceptó la invitación. No obstante, en sus viajes a París, Turguénev se aseguraba de verlo.



Flaubert, c. 1870.
Étienne Carjat, retrato de Gustave Flaubert, fotografía, c. 1870. (*Collections de la Bibliothèque municipale de Rouen*)

Turguénev y Flaubert fueron intimando gracias a una profunda afinidad mutua. Compartían una visión similar del arte, admiraban a los mismos escritores y entendían el oficio literario de forma similar, con el objetivo de mostrar la realidad en lugar de exponerla. «¡Cuántas cosas he encontrado en su trabajo que yo mismo he sentido y experimentado!», escribió Flaubert a Turguénev en marzo de 1863. Ambos hombres tenían una visión pesimista; habían perdido toda esperanza de encontrar soluciones racionales a los problemas del mundo mediante la política, lección que ambos habían extraído del fracaso de 1848, o de encontrar la felicidad en el amor matrimonial, tema que está presente en la obra de ambos escritores.[34] Los dos encontraban consuelo en su trabajo, la principal actividad que los unía. Su correspondencia contiene más que adulaciones mutuas y se ayudaron el uno al otro como escritores. Flaubert, en particular, estaba en deuda con Turguénev, quien podía leer sus obras en francés

(Flaubert no leía ruso). Entre 1868 y 1870, Turguénev hizo varios viajes a la casa de su amigo en Croisset para ayudarle con la problemática novela *La tentación de San Antonio*. «¡Cómo sabe escuchar, y qué crítico!», dijo Flaubert a George Sand:

> Me dejaron asombrado la profundidad y la claridad de sus juicios. Si todos los que se dedican a los libros lo hubieran escuchado, ¡qué lección! No se pierde nada. Al final de una sección de cien líneas, puede recordar un adjetivo que flojea; me hizo dos o tres sugerencias exquisitas sobre detalles puntuales para *San Antonio*.[710]

Aislado intelectualmente, Flaubert se hizo cada vez más dependiente de la amistad de Turguénev. «Usted es, creo, el único hombre con el que puedo tener una conversación —le escribió —. Ya no veo a nadie que esté interesado en el arte o en la poesía.» El sentimiento de conexión era mutuo. Turguénev escribió a Flaubert en 1868:

> Desde la primera vez que lo vi (¿se acuerda, en una especie de posada en la otra orilla del Sena?), me despertó una gran simpatía, hay pocos hombres, sobre todo franceses, con quienes me sienta tan relajado y tan cómodo, y al mismo tiempo tan estimulado. Me parece que podría estar hablando con usted durante semanas, somos un par de topos que escarban en la misma dirección.[711]

Turguénev era una de las pocas personas del mundo literario que entendía el valor de las obras más tardías de Flaubert. Cuando, en 1869, la publicación de *La educación sentimental* obtuvo malas críticas en Francia, Turguénev trató de elevar la moral de su amigo enviándole copias de artículos más favorables publicados en la prensa alemana, la mayoría de los cuales había arreglado él mismo. «Sí, sin duda, la gente ha sido injusta con usted, pero es momento de recomponerse y lanzar una obra maestra a sus lectores —le escribió alentador, recordándole su anterior éxito con *Madame Bovary* y *Salammbô*—. No olvide que la gente le juzga a partir de los estándares que usted mismo ha establecido, y hoy está soportando el peso de su pasado.»[712]

Turguénev intentó conseguir que las novelas de Flaubert se publicaran en su propio país. Actuó como su agente literario, su publicista y su traductor. El clima liberal de reforma que se res-

piraba en la Rusia de la década de 1860 alentó a los editores a traducir libros de la Europa occidental. Los lectores rusos habían pasado hambre de ellos durante el represivo reinado de Nicolás I. En 1866, Mijaíl Stasiulevich, un profesor liberal de historia, empezó a publicar *Vestnik Evropy* (El Mensajero de Europa), nombrado en honor al escritor e historiador ruso Nikolái Karamzin, quien en 1802 había fundado una revista literaria con el mismo nombre, que había llevado a los rusos las últimas ideas europeas. El objetivo de Stasiulevich era publicar obras europeas traducidas junto con nuevas obras rusas. También publicaba artículos sobre política y literatura de sus corresponsales en Alemania, Francia, Italia y Suiza. Puesto que los informes del extranjero no estaban sujetos a la censura zarista, estos artículos constituían un eficaz canal para difundir en Rusia ideas sobre el progreso europeo. En Rusia se vendían ocho mil ejemplares de la revista al mes, cifra que ya es alta en sí misma, aunque con toda probabilidad el número real de lectores sería tres o cuatro veces superior, pues los ejemplares pasaban de mano en mano. Stasiulevich insistía en pagar derechos de traducción, aunque no tenía obligación legal de hacerlo, ya que en Rusia los derechos de autor de las obras extranjeras no estaban protegidos, y otros editores publicaban traducciones pirata con regularidad. Pero solo pagaba con la condición de recibir el manuscrito por anticipado, pues insistía en la necesidad de publicarlo primero en Rusia, ya que una vez que un libro se imprimía no había nada que pudiera proteger su inversión. «Puede reclamar sus derechos por cada una de las páginas, pero eso no impedirá que cualquier persona en Rusia publique su propia traducción si su original está a la venta en una sola librería», explicó al escritor alemán Berthold Auerbach, cuyo *Das Landhaus am Rhein* (Una casa de campo en el Rin), publicado en Alemania en 1869, apareció por entregas en *Vestnik Evropy* entre 1868 y 1870.[713]

Turguénev se convirtió pronto en un importante intermediario entre la revista de San Petersburgo y la escena literaria europea. Participó activamente en la selección de obras para su traducción (a veces lo hacía más en función de su posible impacto en los comportamientos sociales en Rusia y no tanto por su valor literario). Fue Turguénev quien organizó la traducción de *Das Landhaus am Rhein* y quien escribió un prefacio a la novela que, aunque era aburrida como narración, tenía interés moral para los lectores rusos en cuanto exploración del legado del esclavismo, ya que su protagonista, Sonnenkamp, cuyo verdadero nombre es Banfield, es un esclavista retirado de Luisiana con un oscuro pasado. Como agente de Stasiulevich, Turguénev dio a conocer a los lectores rusos un buen número de los escritores europeos más importantes. Flaubert estuvo entre los primeros. Gracias a los esfuerzos de Turguénev, en el número de enero de 1870 de *Vestnik Evropy* apareció un largo artículo sobre *La educación sentimental*, seguido al mes siguiente de una reseña de todas las obras de Flaubert. Mientras tanto, Turguénev inició la traducción de *La tentación de San Antonio* para que Stasiulevich lo publicara.

Además de introducir a los escritores europeos en Rusia, Turguénev actuó como embajador de la literatura rusa en Europa. Colaboró con traductores, aconsejó a sus editores extranjeros sobre los libros que debían traducir y escribió artículos sobre las últimas obras rusas en revistas francesas y alemanas (en 1868, anunciaría la inminente llegada de una obra maestra llamada *Guerra y paz*). Al ser el primero de los grandes escritores rusos del siglo XIX que alcanzó popularidad en otros idiomas, Turguénev tuvo una gran influencia en la traducción de los escritores de su país en Europa, tanto en términos del lenguaje que empleaban los traductores para transmitir una sensación de «rusidad» como en términos del tipo de libros que se consideraban adecuados para el público occidental. Los editores europeos, ansiosos por ex-

plotar esta nueva fuente de talento literario, tomaban muy en serio la opinión de Turguénev, en particular Pierre-Jules Hetzel, su editor francés, quien publicó *Los cosacos* (1863) de Lev Tolstói, *Príncipe Serebrenni* (1862) de Alekséi Tolstói y los *Cuentos populares* (1857) de Maria Markovich, que Turguénev había traducido del ucraniano al ruso en 1859. La mayoría de estas traducciones fueron obra de Mérimée, quien, como Turguénev, estaba comprometido con la difusión de la literatura rusa en Francia. Los dos lo veían como un medio de salvar las desavenencias entre ambos países después de la guerra de Crimea, y como medio de promover sus ideales cosmopolitas contra el auge del nacionalismo en Europa.[714]

Turguénev estaba considerado como un escritor importante en Alemania, hasta cierto punto porque había vivido allí (e incluso llegó a considerarse alemán) durante la década de 1860. A través de las traducciones de sus obras y de los artículos que aparecieron sobre él en la prensa, llegó a ser muy conocido y popular, quizá más que muchos de los novelistas alemanes más conocidos, como Raabe y Keller. Incluso Theodor Storm, que veneraba a Turguénev, se encontraba a su sombra.[715] El crítico Viktor Hehn hablaba con irritación del «culto de Turguénev» en Alemania. El ruso empleó su influencia para conseguir que se publicara a otros escritores rusos en alemán, como Gógol, Dostoievski o Tolstói. Tenía excelentes relaciones con los editores y traductores alemanes, entre ellos Friedrich Bodenstedt, un conocido letrista y escritor de libros de viajes, que era también profesor de lenguas eslavas en la Universidad de Múnich. Turguénev había quedado muy complacido con la traducción que Bodenstedt había hecho de su cuento *Fausto* (1862), lo consideraba un «gran estilista» y se ofreció a pagarle la traducción del resto de sus obras, para que atrajeran a los editores y se hicieran más conocidas en Alemania. Durante la década de 1860 se publicaron dos grandes volúmenes de las obras de Turguénev en traducción

de Bodenstedt. *Padres e hijos* apareció en dos ediciones alemanas con traducción de Wilhelm Wolfsohn y Claire von Glümer, en 1865 y 1868, respectivamente. Y en 1869, Eric Behre, un editor de lengua alemana de Mitau, Letonia, comenzó a publicar en doce volúmenes las obras completas del escritor.[716]

Turguénev no ganaba nada de estas traducciones. Aunque Francia y Rusia mantenían un acuerdo bilateral, seguía siendo difícil hacer cumplir las leyes de propiedad intelectual. Lo máximo a lo que un escritor podía aspirar (pero ni siquiera esperar) era recibir un pequeño pago a la publicación de su obra como gesto de buena voluntad por parte del editor extranjero. Turguénev advirtió a menudo a sus colegas rusos que no esperaran obtener ninguna ganancia de las traducciones de sus obras. En 1868, cuando su amigo Mijaíl Avdeev le pidió asesoría para encontrar en Francia un editor para sus últimas novelas, Turguénev respondió:

> En París, las traducciones de idiomas extranjeros se publican mal y a regañadientes, porque no dan dinero. Dickens es un caso excepcional y no ha salido una segunda edición de ni una sola de sus novelas, mientras que de libros como *Monsieur, Madame et Bébé* de G[ustave] Droz ya se han publicado veinte ediciones. Mis libros se han traducido —aunque yo no he recibido ni un kópek—, y al traductor, como acto de gran bondad, se le han pagado 300 o 400 francos como mucho, y no siempre se le ha pagado algo.[717]

Lo que le importaba a Turguénev no era tanto el dinero como el hecho de ser conocido en el extranjero. Aunque ante los editores extranjeros que imprimían versiones pirata de sus obras se quejaba de las pérdidas económicas, lo que de verdad le molestaba era la mala calidad de la mayoría de esas traducciones, algo que tampoco podía controlar. Estaba más interesado en los derechos morales —en la preservación de la integridad de su obra— que en la protección de la propiedad económica mediante el *copyright*. La lucha de los artistas por los derechos morales —campaña iniciada por Verdi en la década de 1840— la emprendieron con mayor urgencia escritores como Turguénev durante las décadas de 1860 y 1870, cuando el desarrollo de un mercado inter-

nacional del libro hizo que contar con una buena traducción fuera aún más importante para la reputación de un escritor en los mercados extranjeros. Turguénev no dudaba en protestar cuando las traducciones de los editores pirata le arruinaban la prosa por completo. El 1 de diciembre de 1868, por ejemplo, escribió a la *Pall Mall Gazette*, quejándose de que el traductor de la revista había mutilado su novela *Humo*, lo que lo perjudicaría a él «a ojos del público inglés, cuya buena opinión ningún hombre que sostenga una pluma podría subestimar». Exigía que la revista londinense publicara su protesta. Dos días después, se publicó la carta completa bajo el titular, «M. Tourgueneff and his English Traducer».[718]

Hacia finales de la década de 1860, todos los libros de Turguénev se habían traducidos al francés y al alemán (los ingleses eran más lentos traduciendo). A los rusos solía comentarles, en broma, que su patrimonio literario valía más en Europa que en Rusia.

Turguénev y Pauline también fueron fundamentales para que la música rusa fuera más conocida en Europa. El contacto más cercano que ambos tenían en ese mundo era Anton Rubinstein, quien acudía regularmente a Baden-Baden en verano, en parte para visitar a su poderosa mecenas, la gran duquesa rusa Elena Pávlovna, que se instalaba con su corte en la mansión que tenía allí, pero sobre todo para entregarse a su debilidad por el juego. «Juega constantemente a la ruleta y lo ha despilfarrado todo, hasta algunas de sus ropas, y al día siguiente tiene que ponerse una vieja levita e ir sin guantes», le escribió Mili Balákirev a su colega, el compositor ruso César Cui, en 1863. Durante aquel verano Rubinstein acudió casi todos los días a la villa Viardot. Ayudó a Pauline con la composición de sus canciones rusas y comenzó a hacer bocetos para una ópera basada en una novela de

Turguénev, *Rudin*, hasta que este, que había accedido a escribir el libreto, renunció a la tarea. El enero siguiente, en San Petersburgo, el escritor volvió a ver a Rubinstein. Los dos promocionaron las canciones de Pauline. El primero asistió a uno de los recitales del segundo en la Filarmónica, la nueva sala de conciertos del Conservatorio, que Rubinstein había fundado en 1862 con el apoyo de la gran duquesa. Turguénev no era muy fan del estilo virtuoso del pianista. «Toca igual que siempre —le escribió a Pauline después del concierto—, comienza dándote vértigo y termina aburriéndote, o como mínimo agotándote.»[719] Pero aplaudió la campaña de Rubinstein para elevar los estándares musicales en Rusia.

En 1859, con ese objetivo en mente, Rubinstein había fundado la Sociedad Musical Rusa, que organizaba conciertos, principalmente de música alemana, y ofrecía clases a músicos principiantes en el Palacio Mijáilovski, hogar de la gran duquesa Elena Pávlovna, alemana y proselitista de la causa de su nación. La idea del conservatorio había tomado forma desde esos comienzos. Se concibió como una escuela europea de música dominada por las convenciones de la composición presentes en las obras de Bach, Haydn, Mozart y Beethoven. Su orientación academicista de corte germano recibió críticas feroces de parte de un grupo de compositores nacionalistas conocidos como los Cinco (Balákirev, Cui, Musorgski, Borodin y Rimski-Korsákov). Todos ellos eran jóvenes y *amateurs* autodidactas, pertenecientes en su mayoría a la pequeña nobleza. Guardaban un amargo resentimiento por las conexiones con la corte «extranjera» de algunos compositores del conservatorio, como Chaikovski, uno de sus primeros graduados, y se consideraban a sí mismos pioneros de un estilo musical más «auténticamente ruso». Si Rubinstein desdeñaba el amateurismo de los compositores rusos (a Glinka lo tildaba de diletante), estos respondían, a su vez, acusándolo de denigrar a Rusia desde las alturas de lo que calificaban como «grandeza eu-

ropea de conservatorio». Había un fuerte componente de enemistad personal, e incluso de antisemitismo, en aquellas batallas contra Rubinstein. Lo llamaban *tupinstein* («aburrido»), *dubinstein* («tonto») y *grubinstein* («vulgar»). Cargaban contra su cosmopolitismo (que en el discurso nacionalista ruso era sinónimo de «desarraigo judío»), el cual, temían, ahogaría las «auténticas» formas rusas. En 1862, en oposición directa al conservatorio de Rubinstein, los compositores nacionalistas fundaron la Escuela Libre de Música, cuya tarea sería cultivar el talento nativo en los principios «puramente rusos» establecidos por su héroe, Glinka (cuya música está, en realidad, inundada de influencias italianas y alemanas). En palabras de Vladimir Stasov, el influyente crítico que actuó como su paladín, era hora de que los «miriñaques y las levitas» de las élites europeizadas de San Petersburgo abrieran paso a los «largos abrigos rusos» de las provincias.[720]

Turguénev simpatizaba con aquel deseo artístico de liberarse del yugo de las convenciones académicas, pero no podía estar de acuerdo con los ataques al conservatorio, que consideraba esencial para la educación de los músicos profesionales del país. Era crítico con el amateurismo que, creía él, caracterizaba a las artes en Rusia, y aún más con los eslavófilos que lo disfrazaban del «genio» y la «espontaneidad» rusos. Creía que había que elevar a los artistas rusos hasta el nivel de sus homólogos europeos, sumergirse en la civilización europea para trascender su influencia e imprimir un carácter nacional en su propio arte; no bastaba con beber de la cultura popular, tal como defendían los eslavófilos. A Turguénev lo agitaba también la forma en la que los nacionalistas describían a Glinka, como un genio «mayor que cualquier otro compositor después de Beethoven», tal como lo expresara Cui en 1864. Turguénev admitía que Glinka tenía talento como compositor, pero afirmaciones tan infladas como aquella resultaban peligrosas, pues alentaban una imagen fantasiosa de la grandeza rusa que no podía ser de ayuda para el propósito

de su integración en Europa. La opinión del escritor la expresa el personaje Potugin en su novela *Humo*, cuando declara que Rusia no tiene grandes artistas y descarta el ejemplo de Glinka:

> Ya sabe usted que las excepciones confirman la regla, pero tampoco en este caso hemos podido pasarnos sin fanfarronadas. Si se dijera, por ejemplo, que Glinka es un músico realmente excepcional, al que las circunstancias, exteriores e interiores, impidieron convertirse en fundador de la ópera rusa, nadie lo discutiría; ¡pero no, nada de eso! Hay que convertirlo en general en jefe, en gran mariscal de la música y despreciar a las demás naciones: no tienen nada semejante, y os muestran un «poderoso» genio nacional, cuya obra no es otra cosa que una lamentable imitación de autores extranjeros de segunda fila; así es, de segunda fila, que son lo más fáciles de imitar.[721]

Turguénev había escuchado por primera vez la música de Musorgski y Balákirev en un concierto en San Petersburgo en 1867. Al principio, se mostró escéptico y contó a Pauline:

> Esta noche fui a un gran concierto de música del futuro —ruso—, porque también hay uno de esos.[35] Pero es absolutamente lamentable, carente de ideas u originalidad: es simplemente una mala copia de lo que se hace en Alemania. Y esa insolencia se ve reforzada por la ausencia total de la civilización que nos distingue. Se mete a todos en el mismo saco, desde Rossini y Mozart hasta Beethoven. Vamos, es lamentable.[722]

En la década de 1870, Turguénev se acercó a los Cinco. Se los presentó Stasov, a quien conocía como prolífico escritor sobre arte en Rusia y como director de la Biblioteca Pública de San Petersburgo. Ambos discutían a menudo, pues la promoción dogmática de la escuela nacionalista que defendía el uno entraba en conflicto con las opiniones liberales prooccidentales del otro. Pero Turguénev lo respetaba por llamar la atención de Occidente hacia la cultura rusa. A medida que se fue familiarizando en mayor medida con la música de los Cinco, fue también reconociendo su originalidad, y junto con Pauline hizo campaña para que sus obras se incluyesen en el repertorio europeo. No podía estar de acuerdo con su programa nacionalista, ni con ningún nacionalismo en las artes, pero admiraba el brío que los caracterizaba.

No fue solo en Rusia donde el nacionalismo musical comenzó a arraigar en la década de 1860. En el Imperio austrohúngaro estaba ocurriendo un fenómeno similar. La derrota militar sufrida por Austria ante Francia y la pérdida de la mayor parte de sus últimas posesiones italianas en 1859 provocaron un relajamiento del control gubernamental sobre las actividades culturales de otras nacionalidades subalternas, con la esperanza de evitar en lo posible el desarrollo de otros movimientos de independencia propios. En el nuevo espacio cultural que se abrió, los checos se mostraron especialmente activos. Publicaron colecciones de canciones populares bohemias, fundaron corales y organizaron suscripciones para financiar la construcción de un teatro nacional en el que pudieran representarse más obras y óperas checas de las que habían permitido hasta entonces las autoridades austriacas del Teatro Estatal, cuyo repertorio estaba dominado por obras alemanas y otras nacionalidades que no pertenecían al imperio.

En 1862 se concluyó la construcción de un teatro nacional temporal, y seis años después se colocó la primera piedra del futuro Teatro Nacional en una ceremonia a la que asistieron sesenta mil suscriptores provinciales y visitantes que fueron llevados hasta Praga en trenes especiales. La inauguración del Teatro Provisional llevó al conde Jan Harrach, patriota checo, a convocar un concurso para la composición de una ópera nacional, cantada en checo y que empleara canciones y bailes populares para transmitir una sensación de «chequidad». La ganadora fue *Los brandenburgueses en Bohemia*, de Bedřich Smetana (1824-1884), que narra la historia de la liberación nacional de la ocupación alemana durante el siglo XIII. Como la mayoría de los miembros de la *intelligentsia* de Praga, Smetana se había educado en alemán; escribía su diario y sus cartas en ese idioma y cuando empezó a usar el checo por primera vez, en 1860, fue a base de cometer numerosos errores. Alentado por la eliminación de las restricciones a las expresiones culturales checas, dejó de ser un compositor conocido

principalmente por sus obras de piano al estilo de Liszt y se convirtió en un compositor de música checa. Su ópera cómica *La novia vendida* (1866) fue la más representada del repertorio operístico del país. Su música y sus bailes folclóricos, su colorido vestuario y sus diseños de escenografía hacían que fuera mucho más que una ópera; era todo un entretenimiento popular que atraía a un público nacional de todas las clases sociales y un símbolo cultural de la nación checa.

La popularidad que alcanzó *La novia vendida*, no solo en Praga, sino en toda Europa, tuvo que ver en gran medida con la imagen de «autenticidad» que reflejaba, la idea ilusoria de que los elementos folclóricos que incorporaba estaban profundamente arraigados en la antigua cultura campesina de Bohemia. En realidad, muchas de las canciones populares de la ópera eran tan alemanas como bohemias, y la mayoría de ellas eran relativamente nuevas, mientras que las «danzas checas» como la polka o la beseda, que Smetana empleó para dar a *La novia vendida* un carácter nacional, se bailaban ampliamente en Europa.[723] Los nacionalismos del siglo XIX se apoyaron en unas «tradiciones inventadas», en la fuerza unificadora de los mitos nacionales y en la creencia popular de la existencia de unas tradiciones culturales antiguas («auténticas»), las cuales, en realidad, eran en su mayoría de reciente creación.[724]

La invención de la «música húngara» fue similar. El llamado *style hongrois* era una evocación estilizada de la música gitana y de la música turca creada por compositores como Haydn durante el siglo XVIII. Después Liszt lo desarrolló en sus *Rapsodias húngaras*, diecinueve piezas para piano que compuso entre 1846 y 1885, igual que lo hizo Brahms en sus *Danzas húngaras*. Ambos compositores reconocieron a los gitanos como principales portadores de la música popular húngara. Creían que la escala gitana (con dos segundas aumentadas), sus melodías y sus ritmos eran la base fundamental de las canciones populares que cantaban los campe-

sinos húngaros. En su forma musical artística, el *style hongrois* se popularizó por toda Europa, y era interpretado por las orquestas en balnearios como Baden, donde el público cosmopolita apreciaba el exotismo del elemento gitano. Liszt nunca aprendió húngaro. Nacido en Austria, hablaba y escribía francés y alemán, las lenguas de los países en los que vivió la mayor parte de su vida. Pero se identificaba como magiar, y fue un destacado defensor de la causa nacional húngara, cuyos líderes políticos consideraban que la base étnica nacional se encontraba en las antiguas tribus magiares. La música «húngara» de Liszt fue adoptada por los nacionalistas, críticos musicales y compositores, quienes negaron su contenido gitano y afirmaron en cambio que se encontraba arraigada en las canciones populares del campesinado magiar. Sobre esta tradición inventada se construiría la música húngara.[725]

VII

En el verano de 1867, Dostoievski llegó a Baden-Baden, en un intento desesperado de cambiar su fortuna con ayuda de la ruleta. Con unas enormes deudas y acosado por los acreedores, partió de San Petersburgo con su nueva esposa, Anna Grigorievna, a quien previamente había empleado como taquígrafa para acelerar el progreso de su novela corta *El jugador* (1866), que había escrito a toda prisa para pagar las deudas de juego. Fue la propia Anna quien reunió el dinero para el viaje, esperando que unos meses en el extranjero ayudaran a su marido a recuperarse del estrés que le causaban las preocupaciones económicas, a causa del cual había empezado a enfermar. Tenía ataques epilépticos cada vez con más frecuencia.

Los Dostoievski fueron en tren hasta Dresde, pero tres semanas después, él se aburrió y convenció a Anna de que lo dejara irse solo unos días a Homburgo, para probar suerte en el casino. En Rusia, dos de sus muchos acreedores habían presentado cargos contra él, así que empleaba la urgente necesidad de liquidar

las deudas y de evitar el peligro de que lo metieran en la cárcel al volver a casa como justificación de la pasión que sentía por el juego (que era la verdadera razón por la que había deseado ir a Europa, en primer lugar). En un frenesí de diez días entregado al juego, perdió mucho dinero. Anna le envió aún más y lo volvió a perder. Después empeñó su reloj y también lo perdió. Volvió a Dresde sumido en remordimientos, furioso consigo mismo por no haber mantenido el autocontrol y por haberle estropeado el viaje a su nueva mujer, pero aun así, como todos los adictos al juego, convencido de que podía recuperar todo el dinero. Consiguió un préstamo de Katkov, cuya revista, *Russkiy Véstnik*, estaba publicando por entregas su exitosa novela *Crimen y castigo*, partió con Anna hacia Baden, pues la había convencido de que, si pasaban allí juntos más tiempo, podría evitar los errores que había cometido en Homburgo, donde había decidido sus apuestas con apresuramiento. Al llegar a Baden, alquilaron dos pequeñas habitaciones encima de una herrería, donde la ruidosa actividad comenzaba a las cuatro de la madrugada. No podían permitirse nada mejor. Dostoievski empezó a jugar de inmediato. Anna recordaría las siguientes cinco semanas como «una especie de pesadilla que tomó completa posesión de mi esposo».[726]

En su novela *Humo*, Turguénev describe los salones de juego donde Dostoievski se unió a

> los mismos tipos de siempre, en las salas de juego, apretados alrededor de unas mesas cubiertas con tapetes verdes, con esa expresión obtusa y ávida, tan pronto sorprendida como airada y siempre marcadamente rapaz, que imprime en todos los rasgos, incluso en los más aristocráticos, la fiebre del juego; había allí un terrateniente de Tambov, algo grueso y vestido con sorprendente elegancia, presa de una premura incomprensible y convulsiva, con los ojos desencajados, que apoyaba el pecho sobre la mesa y, sin prestar atención a las frías sonrisas de los *croupiers*, arrojaba con sudorosa mano puñados de luises de oro por los cuatro rincones de la ruleta, precisamente en el momento en que estos gritaban: *Rien ne va plus!*, privándose de ese modo de cualquier posibilidad de ganancia, incluso en el caso de que le sonriera la fortuna.[727]

Dostoievski no tuvo suerte. Perdió todo el dinero que tenía en una semana y después comenzó a empeñar sus posesiones. Se

gastaba hasta su último tálero, y después ganaba, y volvía a perder, y regresaba a la casa de empeño. Se endeudaron con su casera. Anna escribió a sus padres rogándoles que le enviaran dinero. Empeñó el anillo de diamantes, el broche de rubí y los pendientes que habían sido el regalo de bodas de su marido, y este los perdió también. Dostoievski se ponía de rodillas, sollozaba y le rogaba que lo perdonara por la vergüenza que les causaba, y después volvía a las salas de juego. Actuaba como un personaje de sus novelas.

Pocos días después de su llegada a Baden, los Dostoievski se encontraron con el escritor Iván Goncharov, quien les informó de que Turguénev ya había visto a Dostoievski pero no se había acercado a él porque sabía «que a los jugadores no les gusta que les hablen». Turguénev era la última persona a la que Dostoievski habría querido ver. Le había pedido prestados 50 rublos (200 francos) tras haber perdido una enorme suma de dinero en Wiesbaden (el escenario de *El jugador*), y nunca había pagado su deuda. Ahora estaba obligado a llamarlo para no dar la impresión de que estaba temiendo que le pidiera el dinero.[728]

Dostoievski y Turguénev tuvieron una larga relación con altibajos que se remontaba a la década de 1840, cuando aparecieron al mismo tiempo en la escena literaria de San Petersburgo. A principios de la década de 1860, se habían llevado relativamente bien. Dostoievski había sido una de las pocas personas en entender la novela *Padres e hijos* de Turguénev. Este se sintió agradecido y aceptó escribir un cuento («Relatos fantásticos») para la revista de Dostoievski, *Vremya* (Tiempo), y cuando el Gobierno zarista la cerró, se la entregó a su sucesora, *Epokha* (Época), donde apareció en 1864. Los crecientes problemas de Dostoievski con el dinero (exacerbados por la muerte de su hermano en 1864, que lo obligó a hacerse cargo de las deudas de este, así como de la manutención de su mujer y de sus hijos) hicieron que desarrollara cierto resentimiento hacia el más acomodado Tur-

guénev, un terrateniente que, según creía Dostoievski, podía escribir con comodidad en lugar de verse obligado a hacerlo de modo apresurado.

Dostoievski visitó a Turguénev el 28 de junio. Al poeta ruso Apolón Máikov le contó que «incluso antes de hacerlo, el tipo ya me disgustaba personalmente». La vergüenza de su deuda impagada tenía algo que ver en ello, admitía, pero «también me desagrada ese ridículo abrazo aristocrático por el que hace ademán de besarte, pero te ofrece la mejilla. Los horrorosos aires de un general». La conversación arrancó hablando de la recepción que la crítica había dedicado a *Humo*, pero pronto se tornó en una discusión sobre Rusia y Europa, el viejo debate entre eslavófilos y occidentales, que era el tema central de la novela. Según Dostoievski, que simpatizaba con los eslavófilos, Turguénev habría declarado que su opinión estaba plasmada en el personaje Potugin, un prooccidental extremo que consideraba que Rusia no había hecho ninguna contribución a la civilización europea. Además, proseguía Dostoievski, había insultado «monstruosamente» a Rusia y a los rusos y había «dicho que debemos postrarnos ante los alemanes». Cuando Turguénev le dijo que estaba escribiendo un artículo contra los eslavófilos, Dostoievski le contestó que se comprara un telescopio, pues Rusia estaba muy lejos de Baden y de París: «Apunte su telescopio hacia Rusia y examínenos bien, porque de lo contrario es realmente difícil descifrarnos». Las implicaciones de este sarcástico insulto eran obvias; al elegir vivir en el extranjero, Turguénev había perdido el contacto con Rusia, cosa que se demostraba en su última novela. Ese fue el momento de quitarse los guantes. Dostoievski perdió el control; las humillaciones que había sufrido durante los tres meses anteriores en Alemania se inflamaron en su interior y atacó a los alemanes diciendo que eran un pueblo de «ladrones y estafadores [...] mucho peor y mucho más deshonesto que el nuestro». ¿Qué había hecho por ellos la civilización europea? Estas palabras, según el

relato de Dostoievski, enfurecieron a Turguénev. «Se puso pálido (literalmente: ¡no estoy exagerando ni un poquito!, ¡ni un poquito!) y me dijo: “Al hablar así, usted me ofende *personalmente*. Debe saber que me he asentado aquí de forma permanente, que me considero alemán, no ruso, ¡y que estoy orgulloso de ello!”.» Dostoievski se disculpó y le dijo que, aunque había leído *Humo*, no tenía ni idea de que esos fueran sus sentimientos. Después se marchó, prometiéndose no volver a visitar a Turguénev nunca más.[729]

La mañana siguiente, a las diez en punto, mientras Dostoievski aún dormía, Turguénev llamó a la casa donde aquel se alojaba con su mujer y le dejó una tarjeta a la criada. Dado que Dostoievski le había dicho que nunca se levantaba de la cama antes de las once, entendió que el gesto significaba que Turguénev tampoco deseaba verlo, pero le devolvió la visita como un caballero. Ambos volvieron a verse una vez más, en la estación de Baden-Baden, el 13 de agosto, cuando los Dostoievski partían hacia Suiza, pero ni siquiera intercambiaron un saludo.

La enemistad entre ellos no terminó en Baden. La carta de Dostoievski a Máikov se envió a la revista *Russki Arkhiv* (Archivo ruso), con la solicitud de que se preservase para la posteridad, pero se publicó en 1890. Informado de esto por Annenkov, Turguénev escribió al editor de la revista, negando haber manifestado lo que Dostoievsky afirmaba que él había dicho sobre Rusia y asegurando que jamás habría divulgado sus «convicciones íntimas» a un hombre como aquel, a quien consideraba «una persona que, como consecuencia de unos ataques mórbidos y otras causas, no está en control total de sus capacidades racionales».[730]

Dostoievski rumió su odio hacia Turguénev y se vengó de él representándolo de forma satírica en el personaje de Karmazínov, en *Los demonios*, obra que comenzó en 1869. Karmazínov es un escritor vanidoso, pomposo, «con aires de estadista», cuya «voz chillona» le daba el aire afectado de un «caballero nato».

«Desdeña a Rusia», dice que pretende instalarse «en el extranjero para siempre» porque «el clima es mejor y el edificio social, más sólido, está construido de piedra», y afirma que la colocación de un nuevo conducto de agua en Karlsruhe, donde ha vivido los últimos siete años, es para él «un asunto muy querido, me tenía más cerca que cualquier cosa que se hiciera en mi encantadora patria durante todo el periodo de las famosas reformas [a partir de 1861]». La parte más cruel de la parodia es la muy esperada lectura de Karmazínov de su último relato ante un aburrido público de provincias:

> Imagínense varias hojas llenas de charlatanería pretenciosa e inútil. Además, Karmazínov leía con un tono de condescendencia, como si nos hiciese un favor, que debió molestar al auditorio. Y el tema… ¿Quién podría entenderlo? Se trataba de ciertas impresiones, de ciertos recuerdos. Pero ¿a propósito de qué? Nuestros provincianos tuvieron que torturarse el cerebro y fruncir el ceño durante la primera parte de la lectura, por no entender nada, y no escucharon la segunda más que por simple cortesía.
>
> Es cierto que todo era cuestión de amor, del amor del genio por cierta persona joven. Considero que este hombrecillo barrigudo se ponía en ridículo contándonos la historia de su primer beso.[731]

Para Turguénev fue letal. Se sintió traicionado por Dostoievski, que había elogiado la historia que ahora parodiaba, *Relatos fantásticos*, cuando se publicó en *Epokha*. Lo que no sabía era que su colega había escrito a su hermano diciéndole que el relato contenía «un montón de basura; tiene algo sórdido, mórbido y senil; demuestra *falta de fe* debido a la impotencia —en una palabra, todo Turguénev y sus convicciones». Turguénev agregaba que, antes de difamarlo, Dostoievski podría haberle devuelto el dinero que le había prestado años antes.[732]

La novela que se encuentra en el centro de esta larga disputa marcó un nuevo punto de desafección en la relación de Turguénev y los críticos rusos. Llevaba varios años trabajando en *Humo*. En la novela, entretejido con la historia de amor y con la sátira

de los rusos residentes en Baden, hay todo un discurso sobre el lugar de Rusia en Europa que, para Turguénev, estaba arraigado en la hostil recepción que su novela anterior, *Padres e hijos*, había recibido en Rusia. Se sentía herido, en particular por las críticas recibidas entre los círculos estudiantiles de izquierdas, donde le reprocharon haber dibujado a Bazarov como una parodia de ellos mismos.

Humo fue la respuesta de su autor a los radicales, en especial a aquellos que, como su viejo amigo Herzen, defendían desde el exilio la idea populista de que el igualitarismo de la comuna campesina alumbraba la forma particular en la que para Rusia sería posible convertirse en una democracia socialista sin seguir la vía burguesa de Europa. Turguénev pensaba que eso no tenía sentido. Los campesinos que había visto en su viaje a Rusia de 1862 estaban demasiado consumidos por la pobreza para que pudieran actuar como agentes del cambio democrático. La represión policial de las manifestaciones estudiantiles que tuvieron lugar en San Petersburgo ese mismo año lo habían convencido de que en Rusia no había cambiado básicamente nada, ni lo haría, con las nuevas reformas. Ese es el pesimismo que empapa los discursos de Potugin en los que denuncia el atraso de Rusia, y lo fantasioso de los eslavófilos al creer que Rusia podía ser algo más que una copia de Europa. Tal como le dijo a Herzen: «Los rusos pertenecemos por lenguaje y por naturaleza a la familia europea, *genus Europeum* y, en consecuencia, de acuerdo con las leyes inalterables de la fisiología, debemos recorrer su mismo camino».[733]

Cuando se publicó en *Russkiy Véstnik*, en abril de 1867, la novela se atacó en Rusia por todos los flancos. El hecho de que apareciera justo en el momento en que Moscú acogía un congreso paneslavo que avivaba el sentimiento nacionalista ruso no fue, precisamente, de mucha ayuda. Annenkov contó que los lectores se habían indignado ante una novela «que los invita a creer que toda la aristocracia rusa, que de hecho toda la vida rusa, es una

abominación». Los críticos acusaron a Turguénev de haber abandonado a Rusia, e incluso de odiarla, y echaron la culpa de tal traición a los Viardot. Los periódicos publicaron cartas de lectores de provincias que clamaban que el libro era un «ataque contra Rusia por parte de Occidente». Los miembros del exclusivo Club Inglés de Moscú aprobaron una moción para enviar una carta a Turguénev, para notificarle que le prohibían a perpetuidad su presencia allí, si bien el escritor no había puesto nunca los pies en el precioso club. En Baden recibió los desaires de la comunidad rusa. «A juzgar por las críticas y las cartas —escribió Turguénev a Annenkov—, me maldice todo el mundo de punta a punta de nuestra vasta patria. "He insultado a nuestra nación, soy un mentiroso y un calumniador, no conozco Rusia en lo más mínimo".» Pero Turguénev se mostraba desafiante y, en otra carta a su amigo, añadía que estaba contento con su «perseguido Potugin, quien creía solo en la civilización europea».[734]

En 1864, la condesa Lambert había escrito a Turguénev para reprocharle que no viviera en Rusia. Lo acusaba de haber abandonado su deber cristiano de servir a su pueblo como escritor nacional, y de haber elegido en cambio las comodidades y los placeres de Occidente. Turguénev le contestó que él no era cristiano, al menos no en el sentido en el que ella lo entendía, ni en ningún otro en realidad, y que la única forma que tenía de servir a su país era «como escritor, como artista»:

> No hay necesidad de que un escritor viva de continuo en su propio país y escriba sobre los cambios de la vida de este, al menos no hay necesidad de hacerlo todo el tiempo [...]. Quién sabe, tal vez algún día desee escribir una obra que no tenga especial significación para Rusia, plantearme una tarea más amplia [...]. No veo razón por la que no debiera establecerme en Baden. Lo hago no por un deseo de placer (eso corresponde a la juventud), sino nada más que para tejerme un pequeño nido en el que aguardar la aproximación del inevitable final.[735]

VIII

En noviembre de 1868, la familia Viardot se mudó a Karlsruhe para pasar el invierno. En esa época del año, Baden-Baden era una ciudad aletargada, y deseaban instalarse en algún lugar más grande que contara con una escuela de arte a la que Claudie pudiera asistir. En Baden-Baden no había profesores de arte que Pauline considerara suficientemente buenos.[736] Karlsruhe se encontraba un poco más al norte, a una hora de viaje en tren. Tenía una población de treinta mil habitantes, cuatro veces la de Baden-Baden, albergaba un palacio ducal en el centro de la ciudad, un teatro de la corte, una galería y una gran variedad de sociedades culturales, entre ellas seis coros, una sociedad filarmónica, una asociación de museos, una sociedad literaria y un club de las artes. Tres semanas después, Turguénev se reunió allí con ellos. Se alojó en un hotel cercano a la estación, a pocos pasos del espacioso apartamento que los Viardot tenían en Lange Strasse. Pauline celebraba un animado salón al que asistieron las principales figuras culturales de la ciudad, entre ellas los pintores Karl Lessing, el director de la galería y el paisajista noruego Hans Gude, que daba clase en la Escuela de Arte.

El 29 de enero, Turguénev organizó una salida con un grupo de rusos para ir a ver la última ópera de Wagner, *Los maestros cantores de Núremberg*, en el Karlsruhe Court Theatre. Pauline también iba con ellos. Había querido acudir al estreno en Múnich en junio del año anterior, pero no había podido viajar debido a una enfermedad. La ópera le encantó. En febrero, fue a Múnich para volver a disfrutarla, y anotó en su diario que la música la complacía cada vez más.[737] Escribió a Wagner cubriéndolo de elogios y, en respuesta, recibió una copia de la partitura escrita por él con las palabras: «*An der Meistersängerin Mme Viardot* [a la maestra cantora Mme Viardot]». En el Teatro Nacional de Múnich, Pauline deseaba prestar tanta atención a la música que, cuando las personas del palco vecino empezaron a hablar durante la actuación, las reprendió con severidad. Alguien informó del inci-

dente al compositor, que le escribió a Pauline con su arrogancia habitual: «Eso me ha dado casi tanto placer como *Los maestros cantores* a usted».[738]

Superando sus iniciales reservas sobre la música de Wagner, en los últimos años Pauline se había convertido en una «wagneriana» rendida. Mantenía una estrecha relación con el compositor, que envió a su sobrina a estudiar canto con ella a Baden-Baden, aconsejaba a otros cantantes que hicieran lo mismo y, a menudo, pedía a Pauline que le enviara a sus alumnos para que cantaran en las óperas que montaba.[36] En febrero de 1869, Pauline escribió a Turguénev desde Weimar, donde había ido a ver una función de *Lohengrin*, ópera que antes hubo detestado: «Decididamente, sí, decididamente, Wagner es el único compositor cuyas obras tienen algún interés para mí. ¡Oh, no lo negaré, soy una wagneriana hasta la médula, pobre amigo mío! Es una atracción que no puedo resistir».[739]

Turguénev tardó más en acercarse a esta «música del futuro». Sus gustos musicales eran, igual que los de Louis, conservadores por instinto. Wagner era el «fundador de la escuela musical de los gemidos», le decía a Pauline para tomarle el pelo. Tras asistir a un ensayo de *Das Rheingold* (*El oro del Rin*) en Múnich, informó a un amigo ruso: «Música y texto son igualmente insoportables, pero ya sabes, entre los alemanes hay personas para quienes Wagner es prácticamente Jesucristo». Turguénev era hostil al culto de Wagner. Le gustaban solo algunas partes de sus óperas (le «volvía loco», por ejemplo, «La cabalgata de las valquirias», que vio en concierto en 1863). Pero, para él, las opiniones musicales de Pauline eran ley, e intentó aceptarlas también en lo tocante a Wagner. «Siento que la música podría ser muy hermosa —le escribió—, pero no se parece a nada que me haya gustado antes, ni que aún me guste, así que necesito un pequeño esfuerzo para cambiar mi *Standpunkt*. No soy en absoluto como Viardot, aún puedo hacerlo, pero debo hacer un esfuerzo.»[740]

El momento en que Pauline se hizo wagneriana fue, irónicamente, el punto más bajo de Wagner; el fiasco del estreno de *Tannhäuser* en París en marzo de 1861. A ella le gustó la ópera, pero los jóvenes del Jockey Club habían silbado como protesta. Estos aristócratas parisinos tenían por costumbre cenar antes de la ópera y llegar al teatro a tiempo para el *ballet* del segundo acto (muchos de ellos tenían alguna amante en el *corps de ballet*), para irse, por lo común, inmediatamente después. Wagner no había querido incluir ninguna escena de *ballet* en *Tannhäuser*, solo accedió a incluirla (la «Bacanal de Venusberg», que tiene muy poco aire de *ballet*) cuando el director de la Opéra, Alphonse Royer, le dijo que la escena era obligatoria. Wagner insistió en que el único lugar donde tendría sentido meter una danza era al comienzo del primer acto e incluyó ahí la escena, desoyendo las súplicas de Royer para que la pospusiera al segundo acto y así adaptarse a la costumbre del Jockey Club. Para salirse con la suya, Wagner apeló a su mecenas austriaca, la princesa Metternich, a quien Napoleón III había hecho el encargo de la ópera. Ella intercedió en su favor. El cambio indignó a los miembros del Jockey Club, pues los obligaba a llegar al principio de la obra. Lo consideraban signo de la arrogancia alemana del compositor y de la princesa Metternich. Después de tres noches de protestas y boicot, Wagner retiró *Tannhäuser*. «Era el hombre, sobre todo, a quien silbaban, no tanto a la composición», escribió Pauline a Rietz:

> Wagner se hizo detestar de tal modo de antemano por artistas y público, que fue tratado injustamente, de manera repugnante. No querían escuchar la música. Y si la hubieran escuchado, ¡le habrían silbado igual! Quizá Wagner no saque ningún provecho de la lección, pero siempre puede jactarse de haber sido víctima de una camarilla.[741]

Este era el segundo revés que Wagner sufría en la Opéra de París, después de que, en 1841, tampoco hubiera conseguido que *Rienzi* se representara allí. Aquello puso fin a su sempiterna aspiración de convertirse en una figura central en el escenario operístico más importante de Europa, e hizo que centrara la atención

en Alemania. Intentaría promocionar la «música del futuro» como una forma superior de arte, cuya noble misión era dar un medio de expresión al espíritu nacional alemán y liberar su cultura de la impregnación de la civilización francesa y de otras influencias extranjeras. En su ensayo *Das Kunstwerk der Zukunft* (*La obra de arte del futuro*), escrito en 1849 desde el exilio en Zúrich, después del fracaso del alzamiento de Dresde, Wagner emplea el término *Gesamtkunstwerk* —«obra de arte total», la unidad de las artes en un solo drama musical—, como definición de sus principios artísticos, y distingue su trabajo de la *grand opéra* francesa, llena de las «monstruosidades» propias del virtuosismo vocal, los efectos sensacionalistas y el entretenimiento hecho pasar por arte.[742]

Wagner fue finalmente perdonado por su papel en el alzamiento de Dresde, regresó a Alemania en 1862 y se aplicó a la tarea de encontrar un rico mecenas alemán para su causa nacionalista. La suerte cambió para él en 1864, cuando el joven rey de Baviera, Luis II, apasionado admirador de la música de Wagner, lo invitó a Múnich, donde abonó todas las deudas del compositor y estrenó *Tristán e Isolda*, en junio de 1865. La habilidad de Wagner para sacarle a Luis II grandes sumas de dinero, así como la escandalosa relación que mantenía con la hija de Liszt, Cosima, en aquel momento casada con el director de orquesta Hans von Bülow, ocasionó tal malestar en la corte bávara que se vio obligado a marcharse de Múnich. Se instaló en una villa de Tribschen, en el lago de Lucerna, donde lo mantenía Luis II, y allí terminó *Los maestros cantores de Núremberg*.

Wagner concibió esta ópera en la ciudad balneario de Marienbad, donde acudió a tomar las aguas en 1845. Leyendo la historia de la poesía alemana de Georg Gottfried Gervinus (1835-1842), descubrió la existencia de los maestros cantores y de Hans Sachs (1494-1576), poeta, compositor de canciones, zapatero y reformador luterano. En aquel momento, Wagner escribió un borra-

dor en prosa de lo que entonces imaginaba como una ópera cómica centrada en torno al concurso de canto que organizaban los poetas, músicos y maestros cantores de la ciudad, que se dedicaban a oficios variados. Pero el grueso del trabajo lo hizo durante la década de 1860, momento en que su concepción de esta ópera cambió en dos aspectos fundamentales; en primer lugar, el personaje de Hans Sachs se hizo más heroico y más noble, en parte por influencia del concepto de la renuncia a la voluntad que expresa Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación*, obra que Wagner había leído en 1854; y en segundo lugar, imprimió a la ópera un sentido nacionalista, tal como se expone en los ensayos «¿Qué es el alemán?» (1865) y «Arte alemán y política alemana» (1867) por él escritos, en los que los maestros cantores representan los valores tradicionales y el espíritu creativo del pueblo alemán. El llamamiento final de Hans Sachs al pueblo advierte contra los peligros de la influencia extranjera en Alemania:

> ¡Tened cuidado, se ciernen sobre nosotros grandes males! Si el pueblo y el imperio alemanes decayeran bajo una extraña majestad, ningún príncipe velaría por su pueblo, y modos de extranjera trivialidad brotarían en la alemana tierra. Nunca nadie sabría lo que es alemán si no alentase del honor de los maestros alemanes.

Un año después de su estreno en Múnich, *Los maestros cantores de Núremberg* se había representado en Dresde, Dessau, Karlsruhe, Mannheim, Hannover y Weimar, ciudades a las que les siguieron Viena, Königsberg, Berlín y Leipzig en 1870. La ópera adquirió gran relevancia para el movimiento nacionalista alemán durante la guerra franco-prusiana y la unificación de Alemania.

Wagner consideraba sus dramas musicales como el inicio de un nuevo arte alemán. «Soy el más alemán de todos, soy el espíritu alemán», escribió en su diario en septiembre de 1865. Para comprender bien su nacionalidad, los alemanes debían verse a sí mismos, y su drama nacional, en escena. Wagner llenó sus óperas de mitos, leyendas populares (algunas genuinas, otras reapropia-

ciones), figuras históricas y paisajes germánicos. Mediante sus propagandistas, promocionó su música como un arte puramente «alemán», más elevado espiritualmente que las formas de arte operístico comercial propias de Francia e Italia. Esta campaña encerraba una ironía; el movimiento Wagner empleaba todos los métodos de la moderna «industria cultural» —manifiestos artísticos, autopromoción y publicidad, culto al artista pionero como profeta y celebridad—, para promocionar su «música del futuro» como una marca.[743]

El objetivo del movimiento era fundar un teatro dedicado a las óperas de Wagner. En 1848, el músico había hecho planes para la fundación de un teatro nacional alemán del reino de Sajonia, sufragado por el Estado pero al margen de la corte, en Dresde y Leipzig. Desde la década de 1860, su preferencia fue contar con un teatro en el que se representaran dramas musicales alemanes sin cargo para el público, idea cercana a los festivales musicales que habían surgido en Alemania durante las primeras décadas del siglo XIX, pero también copiada del ideal griego de teatro al servicio de la comunidad. Imaginaba un festival que tuviera lugar en una pequeña ciudad alemana, «completamente libre de la influencia del sistema de repertorio que está tan en boga en nuestros teatros permanentes», donde se construiría un simple anfiteatro «solo con fines artísticos», tal como lo expuso en su prefacio al poema de *El anillo del nibelungo* en 1862. En parte estaba influenciado por el tipo de teatro burgués moderno que había conocido en Riga, donde había sido director musical desde 1837 hasta 1839, en el que no había palcos escalonados, como en los teatros de ópera europeos construidos para la aristocracia, sino solo un amplio auditorio con una grada que ascendía abruptamente y una línea de visión ininterrumpida hasta el escenario, un foso hundido para ocultar a la orquesta y una iluminación que se suavizaba durante la actuación para enfocar la atención del público. En 1864, se fue a Múnich con la promesa de Luis de

que construiría un teatro para *El anillo*, en el que Wagner empezó a trabajar. Gottfried Semper, que había diseñado la Ópera de Dresde, fue convocado a Múnich para trabajar en los planos de un anfiteatro monumental que cumpliera con sus requisitos. Pero cuando Wagner se vio obligado a marcharse de Múnich, buscó una ciudad alemana más pequeña para construir su propio teatro. El lugar elegido fue Bayreuth. Tal como Wagner explicó, quería que la localización se encontrara en Baviera para beneficiarse del patrocinio de Luis II. También deseaba que estuviera más o menos en el centro de Alemania; ni en un balneario de moda, lo que podría atraer a un tipo de público urbano indeseado, ni tampoco en un lugar que ya contara con un teatro comercial propio.[744] Bayreuth se convertiría en lugar de peregrinación para su «arte nuevo».

El 28 de enero de 1870, tuvo lugar la primera de las dos representaciones de *Der letzte Zauberer* —la versión alemana de *Le dernier sorcier*— en el Karlsruhe Court Theatre. El montaje lo habían encargado el gran duque Friedrich y la gran duquesa Luise de Karlsruhe, que habían visto la opereta en Baden y habían oído hablar de su éxito en el Teatro de la Corte de Weimar. Querían que en el escenario de Karlsruhe fuera un triunfo similar.

Eduard Devrient, el director del Karlsruhe Court Theatre, que entonces tenía sesenta y nueve años, estaba en las postrimerías de su carrera, y ni Pauline ni Turguénev tenían sus habilidades en suficiente estima como para haber tenido mucho que ver con su compañía cuando llegaron a la ciudad, aproximadamente un año antes.[745] Devrient se mostraba conservador en lo relativo a la música y era enemigo de Wagner, y era bien sabido que se resistía a las insistencias del gran duque para que el repertorio del teatro incluyera las óperas del compositor. La producción de las obras de Wagner era costosa, además de ser muy exigentes para

los cantantes, por lo que a menudo los estrenos se acababan retrasando y aplazando. Aunque *Los maestros cantores de Núremberg* se había representado ya en Karlsruhe (Turguénev la había visto allí en enero de 1869), Devrient la consideraba «una monstruosidad atormentada, contradictoria y aburrida, que se ha endosado a expensas de la estupidez del mundo con una desfachatez cegadora. El hecho de que haya alcanzado una gran difusión es solo cuestión de modas, como los moños o los vestidos chinos; nadie los considera bellos, pero todo el mundo los lleva».[746]

La enemistad entre Devrient y Wagner se hizo pública en marzo de 1869, cuando Wagner publicó una edición revisada, esta vez firmada con su propio nombre, del famoso ensayo de 1850 «El judaísmo en la música». Devrient tildó el texto de montón de mentiras ponzoñosas y contraatacó publicando sus propias memorias sobre Mendelssohn. A Pauline también le había disgustado la reedición del artículo antisemita. Su gran mecenas, Meyerbeer, objetivo principal de las acusaciones del artículo, había fallecido en París solo cinco años antes; habían trasladado el cuerpo en tren desde la Gare du Nord hasta Berlín para que fuera enterrado en el cementerio judío, y en las calles de ambas ciudades se agruparon grandes multitudes para presentar sus últimos respetos al compositor, quien, en palabras de Émile Ollivier, el estadista francés, había hecho tanto para consolidar un «vínculo armónico» entre Francia y Alemania.[747] En aquel momento, más que nunca, su muerte simbolizaba la desaparición de esa idea cosmopolita de la cultura europea que su vida y su obra habían encarnado. Pauline estaba indignada por la diatriba racista de Wagner. Podía ser admiradora de su arte, pero detestaba esos planteamientos políticos, y él como persona tampoco le gustaba demasiado. Le escribió expresándole sus protestas, hecho que se hizo público. En su respuesta, Wagner dijo a Pauline que la simpatía que mostraba por Mendelssohn y Meyerbeer la convertían también en «una judía».[748]

Der letzte Zauberer fue recibida con frialdad por el público de Karlsruhe, y al final recibió algunos silbidos. Los aplausos fueron «escasos», según Devrient, y el público no reclamó a ninguno de los artistas que saliera a saludar. Turguénev puso buena cara al fracaso y, en una carta a Pietsch, insistió en que había estado «lejos de ser un fiasco». Pero la prensa alemana fue despiadada. «Un fracaso total —dijo un semanario musical de Leipzig—. Las altas expectativas no quedaron en modo alguno satisfechas. Los aplausos, desde el principio tímidos, fueron disminuyendo gradualmente y terminaron en perceptibles silbidos.» El 9 de febrero, en el influyente periódico musical de Leipzig, el *Allgemeine Musikalische Zeitung*, un crítico anónimo se mostró feroz con respecto a Pauline, que interpretaba a la protagonista femenina: «Nada más que el silencio es apropiado, no solo para la impresión que ahora produce esta artista, que fue justamente celebrada hace décadas, sino también para el texto y la música de toda la obra». La reacción del público fue amenazadora. Turguénev fue acosado en la calle por un oficial del ejército alemán, indignado por los altos honorarios que se decía habían cobrado Viardot y Turguénev, y que, según él, lo habían privado de escuchar a los mejores tenores del momento.[749]

No hay duda de que se saboteó la opereta mediante una campaña bien orquestada, hecho que confirma un artículo posterior de *Allgemeine Musikalische Zeitung*, del 23 de febrero, que informaba de que «ciertos círculos» habían estado difundiendo «oscuros rumores» sobre la opereta durante los ensayos, círculos que también habían organizado la fría acogida y los silbidos durante la función. En otros artículos de prensa aparecieron sólidos indicios de que las personas responsables de todo esto habían sido Wagner y sus seguidores nacionalistas de Karlsruhe. Habían interpretado la sátira cómica sobre el hechicero y los elfos del bosque como un ataque a la ópera de Wagner *Das Rheingold*, de modo que quisieron vengarse de Viardot y Turguénev. Pero lo que

había en el fondo de todo era el nacionalismo. Los nacionalistas alemanes seguidores de Wagner estaban violentamente en contra del cosmopolitismo que representaba la presencia de los Viardot en Baden-Baden. Tal como le contó Turguénev a Pietsch en una carta, de todos los factores que se encontraban detrás de esta hostilidad, el más importante era el «profundo desprecio hacia los extranjeros y la presunción» que habían mostrado al montar una ópera en Alemania.[750]

IX

En febrero de 1870, Turguénev y los Viardot se trasladaron a Weimar. Durante los tres meses siguientes vivieron en el Hôtel de Russie. La escuela de arte de Karlsruhe había sido una decepción para Claudie, que siguió sus estudios en la Gran Escuela de Arte Ducal de Weimar, donde el pintor belga Charles Verlat, viejo amigo de Ary Scheffer, se interesó por su trabajo.[751] Por intermediación de Liszt, antiguo *Kapellmeister* de la corte de Weimar y presencia frecuente en ella, Pauline fue invitada por el gran duque, melómano empedernido, para que interpretara en el Teatro de la Corte de Weimar sus papeles en *Orphée* y *Le prophète*. Ella decidió que aquellas serían sus últimas apariciones en público sobre el escenario. También cantó en varios conciertos en la zona de Weimar, entre ellos uno que dio en Jena el 3 de marzo, donde ofreció la primera interpretación de la rapsodia para contralto de Brahms.

En mayo regresaron a Baden, y desde allí Turguénev partió a toda prisa hacia San Petersburgo, donde se encontró con Stasiulevich, antes de seguir para Spasskoe, donde se aplicó a la tarea de «ganar dinero» vendiendo una gran parte de sus tierras y acabando su nuevo relato, *El rey Lear de la estepa*.[752] El 12 de julio, Turguénev inició el viaje de regreso desde Rusia hasta Baden. Hizo una parada en Berlín, donde se encontró en el comedor del hotel cenando «directamente frente al general Moltke», jefe del Estado Mayor prusiano.[753] Era la tarde del 15 de julio. Ese mis-

mo día, se había movilizado al ejército alemán en preparación para la guerra contra Francia. Conocido por la teoría de que ninguna guerra podía planearse más allá del primer encuentro con el enemigo, Moltke tenía muchas cosas en las que pensar, pero con su tranquila apariencia, sus refinados modales y su evidente inteligencia, a Turguénev le pareció la personificación del poder.

El *casus belli* de la guerra franco-prusiana fue el despacho de Ems, una versión de un telegrama remitido el 13 de julio por el secretario del rey Guillermo que Bismarck editó hábilmente y envió a la prensa. En el telegrama, el secretario le informaba de que el rey se había encontrado con el conde Benedetti, embajador francés en Prusia, durante su paseo matutino por el Kurpark de Bad Ems. La relación entre Francia y Prusia se encontraba en un momento tenso a causa de la cuestión de la sucesión española; Francia, temerosa del crecimiento del poder prusiano y de la posibilidad de verse rodeada por una alianza entre Alemania y España, había protestado contra la oferta española de entregar el trono al príncipe prusiano Leopoldo de Hohenzollern-Sigmaringen. El 2 de julio, Leopoldo retiró su aceptación de la corona, pero los franceses deseaban obtener algo más de parte del rey prusiano: la promesa de que ningún miembro de la dinastía Hohenzollern reinaría jamás en España. Esta era la garantía que buscó Benedetti en aquel paseo con Guillermo, que en realidad había sido un encuentro amigable y cortés en el Kurpark. El rey rechazó esta solicitud en términos determinantes pero diplomáticos, así recogidos en el telegrama que su secretario envió a Bismarck. Sin embargo, este deseaba provocar una guerra con Francia, que consideraba necesaria para que Alemania pudiera tomar el control de los estados del sur. El canciller Bismarck hizo pública la respuesta del rey a Benedetti, pero en una versión editada de modo que pareciera una fría negativa, un insulto a los franceses. La nota fue mal traducida al francés por una agencia de noticias y el resultado la hacía parecer aún peor. El telegrama se pu-

blicó en Francia el día siguiente, 14 de julio, Día de la Bastilla, y fue recibido por un clamor de excitadas multitudes parisinas que exigían la guerra. El emperador realizó la debida declaración de guerra el 19 de julio.

Para cuando Turguénev dejó Berlín, el 16 de julio, las tropas prusianas ya estaban en marcha, destruyendo puentes y cortando las líneas de comunicación a través del Rin. Turguénev llegó a Baden justo antes de que alcanzar la ciudad en tren se volviera imposible para los civiles. Pocos días después, Brahms no consiguió llegar desde Viena a través de Bad Wildbad para acompañar a Clara Schumann, que estaba aterrorizada a causa de los «bárbaros turcos» que se rumoreaba había reclutado el ejército francés como soldados. Clara le escribió desde Baden:

> Todo aquel que tiene una casa (los Rosenhayn, los Viardot, los Guaita) me aconseja que me quede aquí con discreción, porque si no consiguen alojar a todos los soldados en casas habitadas, abrirán las que están cerradas y las usarán, y dejarán todo hecho una ruina. Así que me voy a quedar, aunque con mucha ansiedad porque no tenemos a ningún hombre que nos proteja.[754]

Turguénev y los Viardot también se quedaron. «Baden está completamente desierto —escribió Turguénev a su hermano Nikolái el 27 de julio—, pero me voy a quedar aquí y me quedaré aunque los franceses se abran paso, ¿qué pueden hacerme?» La vida prosiguió en una atmósfera de irrealidad. Turguénev estaba decidido a participar en un torneo de ajedrez que debía celebrarse en Baden la primera semana de agosto. Era un jugador de muy alto nivel, miembro del club de Baden-Baden y había sido nombrado vicepresidente del comité del torneo. La competición se desarrolló en la Salle de Conversation, acompañada por el sonido de los cañones franceses y prusianos que retumbaban en la lejanía. «Era extraño y triste ver en esta pacífica y hermosa llanura, bajo el suave resplandor de un sol medio cubierto, el humo vergonzante de la guerra», escribió Turguénev.[755]

Al comienzo del conflicto, Turguénev y los Viardot deseaban una victoria prusiana. Sus amigos residentes en Francia, y la ma-

yoría de los de Rusia, estaban del lado francés, pero ellos entendían el conflicto como un combate por la libertad y contra el imperialismo de Napoleón, además de que, en su calidad de residentes en Alemania que contaban entre sus amigos a Bismarck y a los reyes prusianos, sentían cierta lealtad hacia Prusia. Su idea fundamental era que la derrota de Francia supondría el fin del régimen de Napoleón III. «No tengo ni que decirle —le escribió Turguénev a Ludwig Friedländer—, que me sitúo en el bando alemán con todo mi corazón. Esta es en realidad una guerra de la civilización contra la barbarie, pero no en el sentido que piensan los franceses. El bonapartismo *debe* ser derrotado, cueste lo que cueste, para que la moralidad pública, la libertad y la independencia tengan futuro en Europa». Había que darle una lección a Francia «tal como nosotros recibimos la lección de Sebastopol [en la Guerra de Crimea]», escribió Turguénev en sus cartas de la guerra franco-prusiana noveladas que se publicaron en Rusia.[756]

En las primeras etapas de la guerra, Turguénev y los Viardot temieron una invasión francesa, cuyas tropas estaban reunidas en Estrasburgo para avanzar hacia el este, hasta Baden, con la esperanza de que Austria-Hungría se uniera a ellos en la ocupación de los estados alemanes del sur. Pauline y sus hijas tejieron ropas y mantas para los soldados prusianos destacados en Baden, y dieron conciertos para entretenerlos. La invasión francesa no llegó nunca. En cambio, los prusianos avanzaron rápidamente hacia Metz, importante ciudad fortaleza en territorio francés, donde Napoleón III asumió el mando del recién formado Ejército del Rin, al que pronto las tropas prusianas, más eficaces, obligaron a retirarse. Los prusianos sitiaron Estrasburgo, y emplearon el ferrocarril para desplazar hasta allí doscientos cañones pesados que, el 23 de agosto, iniciaron un bombardeo sobre la ciudad que se prolongaría durante todo un mes. Desde las alturas del antiguo castillo de Baden, Clara Schumann y sus hijos veían la torre de la catedral de Estrasburgo y escuchaban los cañones que,

según contaba Eugenie, «hacían temblar nuestra casa».[757] Para el 2 de septiembre, los franceses habían sido derrotados en Sedan, con la consecuencia de la captura de Napoleón III y de su ejército, y de la formación de un Gobierno de Defensa Nacional y una Tercera República en París. Bizet, Fauré y Saint-Saëns se inscribieron en la Guardia Nacional, que continuó luchando contra las tropas prusianas que atacaron la capital.

Turguénev estaba encantado con la victoria prusiana. «Toda la familia Viardot está sana y feliz», escribió a Pietsch el 9 de septiembre.

> Estamos organizando conciertos y lecturas benéficas para los heridos, y así pasamos los días. La caída del Imperio ha sido una fuente de gran satisfacción para el pobre Viardot, cuyo corazón, no obstante, sangra, aunque se da cuenta de que todo es un castigo merecido por Francia. En cuanto a mí, debo de ser alemán por entero, porque una victoria francesa habría significado una derrota para la libertad, aunque es cierto que la destrucción de Estrasburgo no era necesaria. Eso ha sido torpe e inoportuno. ¿Qué pasará ahora en París?

Durante cuatro meses, a partir del 19 de septiembre, los prusianos sitiaron París. Atacaron Orléans, Le Mans y Amiens, y tomaron Ruan (la casa de Flaubert en Croisset fue ocupada por diez soldados invasores, lo que obligó al escritor a mudarse con su anciana madre a un alojamiento en Ruan). La prolongación de la guerra hizo que Turguénev y los Viardot se volvieran contra los prusianos. «La caída del Imperio nos trajo una gran alegría —escribió Turguénev a un amigo ruso el 18 de septiembre—, pero la agresiva codicia de conquista que se ha apoderado de Alemania no compone un espectáculo reconfortante.» Cuatro semanas más tarde escribió lo siguiente a un amigo alemán, el escritor y traductor Paul Heyse: «¿Se dan por satisfechos con Alsacia o tienen el corazón puesto también en Lorena? Estoy empezando a no entender ni reconocer a los alemanes que una vez amé».[758] Le parecía que los alemanes se habían convertido en los agresores militares, y que tenían la intención de destruir la nueva república en la que Turguénev y los Viardot habían puesto todas sus esperanzas.

Mientras tanto, en Baden se comenzaba a sentir el nacionalismo alemán con toda su fuerza a medida que la victoria iba dando paso a un sentimiento de triunfalismo entre la población local. «Ya no escuchamos el cañón desde Estrasburgo —escribió Turguénev a Ralston el 9 de octubre—, pero sí vemos a los alemanes viajar allí en peregrinación, por cientos de miles, para observar su nueva conquista.» En los edificios de Baden empezaron a aparecer banderas alemanas. Clara Schumann también colgó una, y rezaba por la unidad alemana. Brahms estaba exultante por la victoria prusiana. Era un patriota alemán que idolatraba a Bismarck, y compuso un atronador *Triumphlied* para orquesta y coro en celebración de la victoria. En Baden se celebraron desfiles nacionalistas. Los extremistas hacían la vida difícil a los habitantes franceses en un intento de obligarlos a marcharse. Todas las noches, una multitud se reunía a las puertas de la villa Viardot para tocar *Katzenmusik*, un amenazante estrépito de tambores y cuernos.[759]

La guerra había despertado un fuerte sentimiento nacionalista a ambos lados del Rin. Entre los franceses, la pérdida de Alsacia ante los alemanes generó resentimiento. Se expulsó a los alemanes de Francia y los franceses de Alemania. La victoria prusiana supuso un punto de inflexión en la historia europea. En lo político, reforzó las crecientes corrientes nacionalistas que operaban contra el cosmopolitismo cultural que se estaba desarrollando en todo el continente, lo que a la larga llevaría a la desintegración de esta cultura europea con la Primera Guerra Mundial. Como consecuencia más inmediata, la fundación del Imperio alemán fue toda una catástrofe para la cultura cosmopolita de ciudades balneario francoalemanas como Baden, que se incorporó al territorio imperial en 1871. Dejaron de ser del agrado de los franceses, que recurrieron entonces a sus propios balnearios. De este modo, perdieron la atmósfera internacional y, con ella, gran parte de su efervescencia cultural y de su importancia.

También resultó desastroso para aquellos artistas que habían prosperado en esa cultura cosmopolita. Ninguno de ellos lo padeció más que Offenbach, atacado por los nacionalistas de ambos bandos. En Alemania se lo acusaba de traición por escribir canciones antialemanas, mientras que en Francia se lo condenaba por ponerse del lado de su país de nacimiento. Ninguno de estos cargos estaba justificado. Aunque nació en Alemania, Offenbach había elegido Francia; era ciudadano francés. No reconocía la sed alemana de sangre y tierra en su nacionalidad. Para aclarar su posición y proteger a su familia de los posibles ataques a los que podía verse sometida en Alemania, escribió una carta abierta a Villemessant para su publicación en *Le Figaro*:

> Ciertos periodistas alemanes han difundido la calumnia de que he compuesto muchas canciones contra Alemania. Estas afirmaciones se han visto acompañadas de los insultos más terribles. Tengo familiares y amigos en Alemania que me siguen siendo muy queridos, y es por ellos que les ruego que publiquen lo siguiente: desde los catorce años he vivido en Francia; he recibido cartas de naturalización; he sido nombrado *chevalier de la Légion d'Honneur*; le debo todo a Francia y creo que merezco el título de francés, que me he ganado por mi trabajo y mi honor, pero me declaro culpable de tener debilidad por mi primer país.[760]

En septiembre, Offenbach y su familia huyeron de Francia y se trasladaron a la ciudad costera de San Sebastián, en el norte de España.

Mientras tanto, en Francia, el sentimiento antialemán estaba en plena ebullición. «Quieren que odiemos a los alemanes, a quienes amamos —le contó George Sand a Louis por carta el 8 de septiembre—. ¡Qué prueba para la civilización europea!»[761] El ambiente nacionalista hacía la vida imposible a los Viardot. La prensa francesa los atacaba por haber elegido vivir en Baden-Baden, por ser amigos del rey y la reina de Prusia y por no haber regresado a Francia al estallar la guerra. Recibieron cartas que los acusaban de traidores. Una de ellas, dirigida a Louis y remitida por Adolphe Crémieux, ministro de Justicia republicano, hizo que Pauline se enojara tanto que se sintió obligada a defender a

su esposo, igual que él la había defendido a ella más de una vez contra los ataques injustificados. Siguiendo las reglas de la etiqueta social, no escribió al ministro, sino a su mujer, *madame* Crémieux:

> ¿Es a causa de la amistad que mantengo con la reina de Prusia desde hace casi treinta años que el patriotismo de mi esposo está bajo sospecha? ¿Un hombre que ha sacrificado toda su carrera por apoyar la mía como artista? ¿Un hombre que por amor a Francia, debido a su odio hacia el Gobierno imperial, ha vivido conmigo exiliado en el ducado de Baden, en la frontera de nuestro amado país? ¿Y por todo eso ustedes piensan qué, que hemos elegido ser alemanes? ¡Oh, es como un chiste malo [*oh la mauvaise plaisanterie*]![762]

Para Pauline, la guerra fue un desastre en términos económicos. En Baden, la vida de los conciertos se acabó, y perdió a sus alumnos, que regresaron con sus familias. El 18 de octubre, con París bajo asedio, se fue con sus hijos a Ostende, desde donde embarcaron hacia Inglaterra. Como para tantos otros, Londres se convirtió en un refugio para los Viardot. Manuel llevaba viviendo allí desde 1848 y tenía un gran número de contactos influyentes en el mundo de la música. Pauline podía contar con tener estudiantes, conciertos y contratos en la capital.

Louis se quedó en Baden, a causa de una enfermedad que lo aquejó la última semana, y fue Turguénev quien acompañó a Pauline y los niños a Ostende. Viajaron en coche de caballos a Mannheim y en barco de vapor por el Rin hasta Colonia (los ferrocarriles estaban en manos del ejército prusiano, que impedía el viaje a los pasajeros civiles), y después viajaron en tren a Amberes y Ostende. Desde allí, los Viardot fueron en barco hasta Dover, donde los recibió Manuel, que los condujo a un alojamiento temporal en Seymour Street, cerca de Portman Square. Al día siguiente, Pauline se dirigió al Union Bank, donde había dejado 100 libras en una cuenta, y depositó el dinero que había conseguido sacar de Baden, 970 francos (38 libras). Bastaba para vivir durante unos meses.[763]

Desde Ostende, por la misma ruta, Turguénev regresó de inmediato a Baden para cuidar de Louis y supervisar el embalaje de las pertenencias de sus casas. Tres semanas después, la villa Viardot se tapió. La casa de Turguénev también se cerró hasta donde era posible, pues una chimenea derribada a causa de una tormenta había «atravesado el tejado y destruido prácticamente todo el edificio», como le contó Turguénev a Annenkov el 28 de octubre. «Cuando la estaban construyendo le dije al arquitecto, un sinvergüenza francés, que con los vientos que aquí tenemos, poner unas chimeneas tan altas podría ser peligroso: “*Monsieur*”, me respondió, “estas chimeneas son tan sólidas como Francia”.» A principios de noviembre, Turguénev estaba listo para partir de Baden con Louis. «Me voy dentro de unos días y pienso quedarme en Londres hasta el Año Nuevo —le escribió a Annenkov—. Desde Londres le enviaré mi dirección. El resto de la familia Viardot ya está allí; la guerra los ha arruinado y *madame* Viardot tiene que intentar hacerse una vida en Inglaterra, el único país donde aún pueden encontrarse ese lujo.»[764]

6

LA TIERRA SIN MÚSICA

Los ingleses son la única raza cultural que carece de una música propia, si exceptuamos las cancioncillas del music hall. *Hablo de música propia porque quizá en Inglaterra se interprete más música extranjera que en ningún otro país.*

OSCAR SCHMITZ/, 1904

I

Louis y Turguénev llegaron a Londres el 13 de noviembre de 1870. Pauline y los niños seguían aún alojados en Seymour Street, pero al llegar Louis se trasladaron juntos a una bonita casa georgiana en Devonshire Place, en Marylebone. Turguénev alquiló unas habitaciones en la calle de al lado de la de los Viardot, en Devonshire Street, pero no podía soportar el frío y la humedad, ni el humo del carbón, y pronto se trasladó a lo que esperaba que fueran unas habitaciones mejores en Bentinck Street, a no mucha distancia. Allí no se encontró más cómodo. Se quejaba amargamente de los platos ingleses que cocinaba su casera. «En este país no son capaces de hacer nada con una patata ni con un huevo», le escribió a Henry James, quien se había trasladado a Londres en 1869.[765]

Turguénev pasaba poco tiempo en Bentinck Street. De la mañana a la noche estaba en el hogar de los Viardot. Tenían una casa de cinco plantas con espaciosas habitaciones en los pisos inferiores. Según figura en el censo de 1871, vivían allí también una institutriz, una cocinera y dos doncellas. Sin embargo, comparado con el modo de vida que habían llevado en París y en Baden-Baden, les parecía que esto era vivir con lo justo, opinión com-

partida por Clara Schumann, que después de hacerles una visita a Devonshire Place en febrero, escribió a Brahms:

> *Madame* Viardot me dejó una sensación muy triste. La vi el otro día en una residencia de lo más incómoda y sucia, y me habló de los alumnos terribles que tiene aquí. Qué indignidad para una artista como ella, y qué triste que se vea obligada a hacerlo [...]. Se me saltaron las lágrimas estando en su casa, pero por suerte no se dio cuenta, porque se habría reído de mí.

Paul Viardot, que en ese momento tenía trece años, habla en sus memorias sobre aquella «casa sombría»: «La niebla amarilla y las farolas de gas encendidas en la calle en pleno día, que era igual de oscuro que la noche; el frío y la humedad, las comidas en silencio, con el sonido puntual de los pasos apresurados de los vendedores de periódicos y sus gritos anunciando las victorias alemanas».[766]



Devonshire Place, 30, donde vivieron los Viardot.
Devonshire Place, 30, Londres, fotografía, 2019. (*Fotografía del autor*)

En Londres, los Viardot vivieron con estrecheces. Habían invertido la mayor parte de su dinero en la villa de Baden, y no ha-

bían intentado vender la casa, por si acaso regresaban a Alemania una vez terminada la guerra, posibilidad que, durante la estancia en Londres, les fue pareciendo cada vez menos deseable. Mientras tanto, se vieron obligados a apretarse el cinturón. Louis vendió algunas más de sus viejas obras maestras, incluido su segundo Rembrandt, *Hombre viejo con atuendo militar* (1631), para el que la compradora que encontró Turguénev, en enero de 1871, fue la gran duquesa Maria Nikolaevna, hermana del zar Alejandro II.[767]

Londres era caro. Los costes de la escuela de Paul y del mantenimiento de los sirvientes eran mayores de lo que lo habían sido en Baden, y Pauline no quería renunciar a organizar veladas de entretenimiento en casa, al lujoso estilo al que estaba acostumbrada. La tradición Viardot de las veladas musicales continuó en Devonshire Place. Se celebraron recitales informales de música de cámara, noches en las que se interpretaban canciones españolas y las famosas escenas operísticas de Pauline, y una serie de funciones de *Le dernier sorcier* para un nuevo círculo de amigos del mundo del arte y la política, la flor y nata de la sociedad londinense, que incluía a Charles Hallé; Arthur Sullivan; Frederic Leighton; Anthony Trollope; Robert Browning; George Eliot y su «marido», George Lewes;[37] Richard Monckton Milnes (lord Houghton) y, al menos en una ocasión, el entonces primer ministro, William Gladstone.[768] Pronto los acompañó también su amigo Saint-Saëns, que había huido de París en abril de 1871. Charles Gounod, quien había llegado a Londres el septiembre anterior, fue otro visitante frecuente. Los Viardot y él se habían reconciliado tras la enemistad provocada por el rechazo del regalo de bodas de Pauline en 1852. Pauline se había puesto en contacto con él en 1864, y desde entonces habían mantenido una correspondencia amistosa.[769] En Londres, los unió su común infortunio.

Los Viardot dependían de los ingresos que Pauline ganara con sus clases. Atraía a los estudiantes no solo por su fama como cantante y profesora, sino también por la presencia de su hermano, uno de los maestros de bel canto más solicitados de Europa. En 1854, Manuel García había inventado el laringoscopio, un dispositivo con una serie de espejos para observar la laringe y la glotis, y esto le granjeó un reconocimiento internacional en los ámbitos científico y musical. El instrumento le permitía añadir un elemento científico al entrenamiento de la voz. Entre las estrellas que estudiaron con él estuvieron Jenny Lind, Giulia Grisi, Antoinette Sterling y el tenor Julius Stockhausen. Cuando Pauline llegó a Londres, Manuel derivó a muchos de sus estudiantes más jóvenes a las clases de ella, quien se quejaba de que no eran tan buenos como lo habían sido sus alumnos en Baden, pero eran muy numerosos y gracias a ellos pagaba las facturas.[770]

Complementaba sus ingresos actuando en conciertos, a pesar de su anterior decisión de retirarse de los escenarios, en teatros de provincias, pues su voz ya no se considera lo bastante potente para la escena operística de Londres. Retomó la práctica de ir de gira, con la compañía de ópera Willert Beale, y pasaba semanas enteras viajando a lugares como Derby, Northampton, Manchester y Newcastle. Cuando se ausentaba, Turguénev sentía su ausencia como una «dolencia física», tal como le explicó el 5 de diciembre de 1870, estando ella en Edimburgo:

> Es como si me faltara el aire, siento una ansiedad secreta y persistente de la que no puedo escapar y de la que nada consigue distraerme. Cuando estás aquí, siento una alegría tranquila —me siento *at home*— y no deseo nada más. Ah, *theuere Freundin* [querida amiga], tengo todo un hermoso y querido pasado de veintisiete años que atesorar y respetar. Y para nosotros todo será igual que para el «Joe Anderson, My Jo» de Burns, bajaremos la colina juntos.[38][771]

La idea de que hubieran dejado ya a su espalda la cima de la colina apenas estaba justificada en términos numéricos (Turguénev tenía solo cincuenta y dos años, y Pauline cuarenta y nueve, mientras que Louis había cumplido ya setenta), pero esa es la

sensación que debió provocarles la pérdida de su vida feliz en Baden.

Los ingresos de Pauline no eran suficientes para cubrir todos sus gastos vitales, ni siquiera sumando el dinero procedente de la venta de los cuadros de los viejos maestros de Louis. Los Viardot dependían de la ayuda económica de Turguénev, tal como él había dependido de ellos en años anteriores. Su fiel amigo acudía continuamente al Coutts Bank de The Strand para ordenar transferencias de dinero a la cuenta de Louis. Hasta vendió uno de sus terrenos, en un viaje a Rusia que hizo durante los primeros meses de 1871, para conseguir los 80 000 francos en efectivo que necesitaban para la dote de Claudie en forma de acciones ferroviarias. Esa inversión era «suficiente como para proporcionarle un ingreso anual de 5½ o incluso 6000 francos», explicó a Pauline.[772]

A su regreso de Rusia, Turguénev se trasladó a un nuevo alojamiento en Beaumont Street, justo detrás del callejón donde se encontraban los establos de Devonshire Place, la calle de los Viardot. Con ello recreaba la disposición del *ménage à trois* de Baden, vivir muy cerca unos de otros, pero en casas separadas. Lo de vivir en casas separadas obedecía fundamentalmente a la necesidad de guardar las apariencias. Turguénev no llevaba bien el frío ni la humedad y pronto enfermó de gripe y gota. Desde Beaumont Street escribió a Flaubert el 6 de mayo:

> Me encuentro en Inglaterra, no por el placer de estar aquí, sino porque mis amigos, casi arruinados por la guerra, han venido a intentar ganar algo de dinero. Los ingleses tienen algunas buenas cualidades, pero todos, hasta los más inteligentes, llevan una vida muy dura. Lleva tiempo acostumbrarse…, como a su clima. Pero ¿a dónde más se puede ir?[773]

Londres contaba con una gran comunidad de exiliados franceses. Habían ido llegando en varias oleadas; la primera con la masiva llegada de realistas que huían del terror revolucionario que dio comienzo en 1793, y de nuevo en 1848, cuando Napoleón, como presidente, inició la represión de los socialistas y los repu-

blicanos radicales. De entre los enemigos políticos de aquel, otro número aún mayor, en torno a cuatro mil, huyó a Inglaterra tras el golpe de Estado con el que puso fin a la Segunda República en diciembre de 1851. Entre ellos estaba Victor Hugo. Llegó primero a Jersey, de donde se lo expulsó por apoyar a un periódico que se había mostrado crítico con la reina Victoria, y después se estableció con su familia en Guernsey, donde vivió entre 1855 y 1870. La mayoría de sus compatriotas no se quedaron demasiado tiempo en Inglaterra, pero para mediados de la década de 1850 había en Londres unos mil exiliados, que se concentraban sobre todo en el Soho y en Fitzrovia. Leicester Square era el centro cosmopolita del Londres francés, y allí el Hotel Sablonière hacía las veces de sede y centro de recepción para los recién llegados. Una «lúgubre Francia moderna», llamó Thackeray a esa zona. «Hay cafés, billares, *estaminets*, camareros y mercados franceses; hay franceses pobres y franceses ricos…». La tercera y mayor oleada de emigrantes llegó tras el estallido de la guerra franco-prusiana. A mediados de la década de 1870 vivían en Londres aproximadamente ocho mil ciudadanos franceses. Los exiliados sin blanca, entre ellos muchos artistas, se establecieron en el Soho, pero los más acomodados, disuadidos por la presencia de prostitutas en esa zona, se trasladaron a los elegantes distritos de Fitzrovia y Marylebone.[774]

Todo Reino Unido sirvió como refugio para los exiliados políticos de Europa. Ninguna ley impedía la llegada de inmigrantes, fuesen cuales fuesen sus creencias o su nacionalidad, y tampoco había medios legales para evitar que prosiguieran con su actividad política una vez que residían en el país. La Alien Act de 1848 permitió al Gobierno deportar a individuos particulares si un tribunal dictaba que constituían una amenaza para la seguridad del Estado, pero la ley expiró en 1850 sin que se hubiera utilizado nunca. El concepto británico de libertad se aplicaba también a la protección de los revolucionarios que luchaban contra

gobiernos extranjeros. Mazzini, Marx y Engels, Louis Blanc, Ledru-Rollin y Herzen emplearon Londres como base propagandística. En 1858, cuando el revolucionario italiano Felice Orsini intentó asesinar a Napoleón III, el Gobierno francés exigió al británico que tomara medidas contra los colaboradores de Orsini en Inglaterra, lugar donde se habían fabricado las bombas arrojadas contra el carruaje del emperador. El Gobierno de Palmerston presentó obedientemente un proyecto de ley para que la conspiración para cometer asesinato fuera del Reino Unido se considerara un delito grave bajo la legislación británica. Pero el intento se echó abajo en la Cámara de los Comunes, que aprobó una moción de censura contra el Gobierno por ceder a las demandas de Napoleón, lo que obligó a Palmerston a dimitir.[775]

La sólida economía británica contribuía también a que el país fuera un imán para los migrantes económicos del continente. La mayoría se establecían en Londres, donde había demanda de sus oficios; los sastres, joyeros e ingenieros franceses se encontraban en su mayoría en el Soho; los panaderos, relojeros y músicos alemanes principalmente en Fitzrovia; los importadores de alimentos, heladeros y organilleros italianos en la Little Italy de Clerkenwell.[776]

Nadie llegaba a Reino Unido atraído por su clima ni su comida. Los extranjeros aborrecían ambas cosas. Miraban el país a través del prisma de clichés anglofóbicos que estaban ampliamente generalizados en el continente; la melancólica niebla londinense, el frío temperamento inglés, el materialismo, la hipocresía y la «pérfida Albión», entre otros.[777] El libro *Promenades dans Londres* (1840), de Flora Tristan, contribuyó, probablemente, más que ningún otro a popularizar todos estos estereotipos. Sin duda, así ocurrió entre los franceses:

> En Londres se respira la tristeza; esta se encuentra en el aire, entra por todos los poros. ¡Ah, nada tan lúgubre […] como el aspecto de esta ciudad en un día de niebla, de lluvia o de frío atezado! […]. Se siente una desesperación profunda […], un disgusto por todo y un deseo irresistible de suicidarse […]. En esos

> días nefastos, el inglés, bajo la influencia del clima, es brutal con todos los que se le aproximan.[778]

En Europa, era un lugar común establecer un vínculo entre el clima y el temperamento inglés. Victor Schoelcher, abanderado antiesclavista francés, consideraba que Inglaterra era «el país más frío del mundo en todos los sentidos». Fontane, que pasó cuatro años en Londres en la década de 1850, concluyó que la hospitalidad había «llegado a la extinción» en los corazones ingleses; «el país está abierto, pero las casas están cerradas».[779]

En la severidad de la clase alta inglesa también repararon los visitantes de todas las nacionalidades, y en especial los rusos, cuya aristocracia destacaba por su vivacidad y por el comportamiento informal que mantenían en privado. El primer día de Turguénev en Londres, uno de sus amigos rusos, Nikolái Zhemchuzhnikov, lo llevó a almorzar a uno de los clubes de Pall Mall. Irritado por la extrema rigidez de los camareros, que servían las chuletas, una a una, en un plato de plata distinto cada vez, Turguénev no podía dejar de golpear la mesa y gruñir en ruso —«¡Rábanos! ¡Calabazas! ¡Nabos! ¡*Kasha*!»—, para expresar su alborozo. Cuando se hubieron retirado los camareros «Se burló de mí, de los ingleses y de Inglaterra», contaba Zhemchuzhnikov.[780]

Herzen, otro amigo de Turguénev que llevaba viviendo en Londres desde 1852, conocía a un inglés que había trabajado como sirviente en la casa de París de los Viardot. Impactado por la falta de formalidad en el comportamiento de la pareja, los había dejado al poco tiempo. A la pregunta de qué es lo que lo había ofendido, el inglés respondió: «No son el tipo de gente *comme il faut*; en la cena no solo me hablaba la mujer, sino también el marido».[781]

Las excentricidades inglesas eran otro lugar común. Para los europeos, la explicación estaba en el aislamiento de las islas bri-

tánicas con respecto del continente. La *Guide Joanne* de Londres advertía a los lectores:

> Privados durante largo tiempo del contacto con los pueblos del continente, o acostumbrados, por causa de su orgullo, a considerarlos bárbaros, los ingleses han creado un peculiar código de etiqueta propio, severo y estricto como ellos mismos, cuyas reglas de una total rigidez son observadas con servilismo [...]. De los extranjeros, se espera que las conozcan y observen, so pena de no ser reconocidos como *gentleman*.[782]

Los Viardot estaban acostumbrados a los ingleses y a sus excentricidades. Llevaban treinta años visitando el país. Louis consideraba que eran extravagantes. En su *Souvenirs de chasse*, comparaba el país con un «vasto convento», tal era la conformidad que mostraban con reglas de etiqueta absurdas. El «extranjero que no se quita el sombrero al saludar a alguien en la calle, o que osa emplear un cuchillo para comer el pescado se considera de mala cuna». Cuando lo invitaron a ir, acompañado de Pauline, a una partida de caza durante un fin de semana en una gran finca de Gloucestershire, descubrió que incluso con la lluvia y el frío de un mayo inglés, las mujeres se vestían para cenar «como si fueran a asistir a un baile», con vestidos de muselina blanca que dejaban al aire sus temblorosos brazos y cuellos. Creyendo que se habían engalanado tan absurdamente debido a su presencia, Pauline dijo que no tenían que haberlo hecho, pero una de ellas le explicó que no era por su causa, que se vestían así todas las noches, y aunque su padre estuviera solo en casa seguiría presentándose a cenar con pajarita.[783]

Aun después de treinta años, a los Viardot les resultaba difícil empatizar con los ingleses. Igual que muchos otros europeos de su misma clase social y que compartían su perspectiva cosmopolita, los encontraban estirados, fríos y engreídos. A Pauline la exasperaba su falta de musicalidad, su obcecación con la moda y las celebridades, y la constante necesidad de alabarles su «mal gusto». En 1850, en una cena con la reina Victoria en el Palacio de Buckingham que se celebró después de un concierto, Pauline

se quejó a Turguénev de que la realeza inglesa no sabía cómo vestirse ni mantener adecuadamente una conversación sobre música:

> La reina iba vestida como un bastón de caramelo de manzana de Ruan (*bâton de sucre de pomme de Rouen*) envuelta en azul y plata, todo muy ceñido al cuerpo y bastante tiesa. Con todo aquello puesto, es imposible que le resultara cómodo comer. Cuando se acercó a los artistas, no tenía idea de qué hablarles, pero a todos les dijo el mismo tipo de cosas. A mí me comentó, por ejemplo: «Me pareció admirable en la reciente representación de *The Prophet*, tiene que haber sido agotador, pero fue precioso, en especial la escena de la iglesia». Y después, pasó al siguiente.[784]

Los franceses, por supuesto, estaban predispuestos a criticar a los ingleses, pues tenían un sentido innato de superioridad cultural, tal como señaló Herzen, con humor, en *Pasado y pensamientos* (1870):

> Los franceses no pueden perdonar a los ingleses, en primer lugar, que no hablen francés; en segundo, que no les entiendan cuando a Charing Cross lo llaman «Sharan-Kro», o a Leicester Square «Lesesstair-Skooar». Además, no son capaces de digerir las cenas inglesas, que consisten en dos enormes trozos de carne y pescado, y no en cinco porciones pequeñas de ragúes, frituras salmorejo y demás. Por último, nunca podrá resignarse a la «esclavitud» de que los restaurantes cierren los domingos y de que la gente se aburra por la gloria de Dios, aunque toda Francia esté aburrida por la gloria de Bonaparte siete días a la semana.[785]

En este último punto, Herzen se alineaba con los franceses, en realidad. «La vida aquí es tan aburrida como la de una lombriz en un queso», le contó a un amigo ruso en una carta que le envió desde Londres. La mayoría de los europeos compartían su opinión. «Para un extranjero, las noches de Londres son muy deprimentes», escribió Edmondo de Amicis en su primera visita a la ciudad, a principios de la década de 1870:

> Una melancolía feroz descendía sobre mí. Me había acostumbrado al esplendor de los bulevares parisinos y a las multitudes festivas que se paseaban por ellos; en comparación, las calles de Londres parecían oscuras y sombrías. Extrañaba los cafés repletos, las tiendas suntuosas e incluso los extraños espectáculos de linterna mágica en el *boulevard* de Montmartre, olvidando, convenientemente, la indignación que también me embargaba al contemplar la prostitución descarada y ostentosa que abunda en todo París.

Para el líder socialista francés, Jules Vallès, que huyó a Londres en 1871, el dominio de la religión protestante liquidaba toda alegría en la vida londinense. «Aquí, el adulterio es imposible. La religión es prácticamente obligatoria y en extremo desagradable. El dios inglés es feo, antipático y amarillento por la edad [...]. Los éxtasis católicos suponen un peligro para la castidad de las mujeres. Así que, la religión de la reforma no es algo con lo que las rubias puedan volverse locas.»[786] La tiranía de la inactividad que gobernaba los domingos ingleses enloquecía a Louis Viardot:

> En todo el continente, el domingo es día de descanso y festividad, desde Cádiz hasta Arkhangelsk; pero en Inglaterra el domingo es el día de la nada. Está borrado del calendario, eliminado de la vida. El domingo no existe. ¿Quiere usted comer como siempre? Mejor será que compre sus provisiones el día anterior porque no hay nada en venta. ¿Desea visitar a sus amigos? Todas las casas están cerradas, únicamente abren las iglesias a las horas de oración. ¿Desea escribir o recibir cartas? El servicio postal no funciona. ¡Qué estupidez! ¡Qué hipocresía! Los ingleses despotrican de los papistas que comen pescado los viernes o prefieren comer ranas en vez de rosbif, pero permiten semejante fetichismo de los domingos, hasta el punto de que cada semana el Parlamento recibe una petición firmada por miles de personas que exigen imperiosamente la prohibición del servicio de todas las líneas ferroviarias y de barcos de vapor como una profanación abominable del día santo.[787]

Para Louis, como para muchos visitantes europeos, el protestantismo de los ingleses estaba vinculado con su carácter práctico, prosaico, desapasionado y pragmático. «Puede compararse con bastante exactitud el interior de una cabeza inglesa con una guía de Murray —escribió en sus *Notas sobre Inglaterra* (1872) el crítico e historiador francés Hippolyte Taine—; muchos datos pero pocas ideas; una gran cantidad de información exacta y útil, estadísticas, cifras, mapas fiables y detallados, notas históricas breves y al grano, consejos útiles y morales a modo de prefacio, pero sin visión global y sin gusto por la buena escritura.»[788]

Otro lugar común del pensamiento europeo, extendido en especial entre los románticos, era la creencia de que el inglés era un pueblo dotado para el comercio pero no para el arte. Heine odia-

ba Inglaterra, la «seriedad de todo, la colosal uniformidad, el movimiento maquinal». A Londres se podía enviar a un filósofo, escribió, «pero no a un poeta, a riesgo de que pierda la vida». En 1865, Clara Schumann, estando es una gira por Londres, escribió a Brahms que «aquí todo interés artístico, y de hecho todo idealismo de cualquier tipo, se sacrifica a los "negocios"».[789] Sin embargo, Clara Schuman visitó Inglaterra diecinueve veces.

Chopin también pensaba, de forma similar, que los ingleses tenían más sentido del dinero que de la música. Durante su estancia en Londres de 1848, dibujó a sus amigos de París una imagen de una conversación típica con una dama de sociedad inglesa:

LA DAMA: Señor Chopin, ¿cuál es su precio?

CHOPIN: Mi tarifa es de 20 guineas, señora.

LA DAMA: ¡Oh! Solo deseo que toque una pequeña pieza.

CHOPIN: Mi tarifa es la misma, señora.

LA DAMA: ¿Entonces tocará muchas piezas?

CHOPIN: Durante dos horas si lo desea, señora.

LA DAMA: Entonces está arreglado. ¿Deben pagarse las 20 guineas por adelantado?

CHOPIN: No, señora. Después.

LA DAMA: Muy razonable, estoy segura.[790]

II

Los británicos simpatizaban con los exiliados franceses de 1870. En su mayoría, durante la guerra franco-prusiana se habían puesto del lado de los franceses. Los veían como unos desamparados, tal como explicaba Clara Schumann a Brahms en una carta que le envió desde Londres en febrero de 1871:

> Es al vivir aquí cuando me doy cuenta de lo profundamente apegada que estoy a Alemania. Lo que lo refuerza esta vez es el sentimiento antialemán de los ingleses, quienes expresan su simpatía por el bando más débil, es decir, los franceses. Al principio pensé que lo que ocurría es que los ingleses estaban celosos de los alemanes, quienes acaban de demostrar su grandeza, pero ciertos alemanes que viven aquí me aseguran que lo que motiva a los ingleses es la lástima.[791]

Para asistir a los exiliados franceses, los ingleses formaron la National Society for Aid to the Sick and Wounded, que después se convertiría en la Cruz Roja Británica. Para los emigrados residentes en Londres, los músicos crearon la Mansion House Relief Fund. Entre los fundadores estaban los compositores William Sterndale Bennet y Arthur Sullivan, que organizaron una serie de conciertos benéficos, incluido uno a cargo de Pauline ante un Exeter Hall abarrotado de público.

La guerra alteró de forma permanente la disposición británica hacia Alemania. Antes, los victorianos habían considerado a los alemanes como los europeos más próximos a ellos; compartían el mismo origen sajón, la religión protestante, al menos en el norte de Alemania, y la seriedad moralista. Además, la monarquía del país tenía vínculos germanos. Todos estos lazos dieron lugar a una enorme germanofilia victoriana. La opinión general cambió a partir de 1870. La victoria alemana contra Francia, que hasta entonces había sido la mayor potencia del continente, despertó el temor británico de sufrir una agresión militar por parte de Alemania. Así se expresa en la novela superventas de George Chesney, *The Battle of Dorking* (1871), la primera de todo un género de «literatura de invasión», que contaba la historia de un Reino Unido conquistado por un país de habla alemana al que la novela solo se refiere como «el enemigo».[792]

Los británicos fueron reacios a involucrarse en la política europea. Confiando en que los valores del libre comercio que promulgaban se expandirían por Europa, e interesados en mantener bajos los impuestos, los gobiernos del reinado victoriano mantuvieron una constante política de no intervención en el continente, a menos, claro está, que estuvieran en juego los intereses del Imperio británico, como ocurrió con la guerra de Crimea, la única guerra europea en la que Reino Unido combatiría durante este periodo. La idea de que el país tuviera, en calidad de mayor potencia europea, el deber moral o religioso de defender las cau-

sas justas en el continente, no solía recibir demasiado apoyo del público ni de la prensa.[793]

En los casos en los que se interesaban por una causa extranjera —los movimientos de liberación nacional polaco, italiano y húngaro contaron con las simpatías de la población británica—, era porque consideraban a la nación implicada como unos desamparados en lucha contra tiranos y matones, y proyectaban en ellos sus propios valores liberales. Cuando Garibaldi visitó Inglaterra en 1864, se lo recibió como a un héroe del movimiento antipapista, considerado portador de todas las virtudes de un caballero inglés y comparado con *sir* Walter Raleigh y *sir* Francis Drake. Los británicos vieron la unificación de Italia, que se completó con la toma de Roma en 1870, como una victoria para sus principios constitucionales y en contra el autoritarismo de los austriacos y del papado.[794]

La insularidad británica no era solo una cuestión política. En términos culturales, los británicos se mantenían distanciados de los europeos del continente. Viajaban en grupo, guía Murray en mano, para interactuar rara vez con la población local y criticar cualquier cosa que les pareciera demasiado «extranjera», es decir, distinta de como se hacían las cosas en casa. No conocían ninguna lengua europea y esperaban que los comerciantes, los camareros, los botones y todo el resto de la gente con la que tuvieran que tratar los entendieran en inglés mientras les hablaran despacio y muy alto.

Las guías de viaje alentaban a los turistas británicos a adoptar una actitud colonialista hacia la población local de los países europeos que visitaban. «En general, lo más eficaz es mantener un trato firme, cortés y algo reservado», aconsejaba Richard Ford en su popular *Handbook for Travellers in Spain* (1855). «Cuando se trate de que tengan que realizar alguna tarea, hágales ver que con usted no hay que andarse con tonterías. Pocos extranjeros pueden enfrentarse a la frialdad de los modales de un inglés, cuando

esta es real.»[795] Ningún país europeo estaba exento de crítica, y ningún otro ámbito de la vida europea estaba más sujeto a tales reprimendas que el sistema de alcantarillado y fontanería que, siendo justos, iba por detrás de los estándares alcanzados en Reino Unido a mediados del siglo XIX. La guía de Suiza escrita por Murray en 1846 mencionaba algunas mejoras recientes en las carreteras, en el alojamiento y en las condiciones generales de viaje, pero señalaba que

> aun en las posadas de primera clase, los edificios muestran deficiencias en cuanto a los desagües y falta de ventilación, y los pasillos y escaleras son insanos y repudiables debido a los malos olores. Hay que asegurarse de dejar claro a los propietarios lo repugnante e intolerable que resultan esas molestias para la mente inglesa. No hay excusa para ello.[796]

Los británicos creían con firmeza en su propia superioridad respecto a los europeos y, en realidad, respecto a todos los extranjeros. Creían que Reino Unido era la envidia del mundo debido a sus antiguas libertades y a su tradición de gobiernos parlamentarios, así como a su Estado de derecho. Estas ideas ocupaban un lugar central en la identidad nacional. La raigambre de tal confianza estaba en las victorias militares del país contra las potencias continentales (en especial contra los franceses), en las conquistas del Imperio británico y en el estatus de Reino Unido como primera sociedad industrial. Aislados del continente a causa de la geografía, poseían un fuerte sentido de su especial carácter, con base en una larga historia como isla no conquistada y, sobre todo, en la religión protestante, que los diferenciaba de la «Europa católica», que en este mito se dibuja como moralmente atrasada.[797] Los grandes historiadores de la época victoriana alentaban este relato, afines a la interpretación *whig* de la historia, como era el caso de lord Macaulay, que en su *History of England* (1848-1861) presentaba la historia del país como una trayectoria de progreso lineal desde la Magna Carta hasta la monarquía constitucional moderna, la forma de evolución social y política más elevada posible.

Sus viajes por Europa reafirmaron a los británicos en su concepción del atraso moral del continente. «Durante mucho tiempo le ha parecido al autor», escribió Henry Mayhew en *German Life and Manners* (1864),

> que viajar más al sur de Inglaterra es como retroceder en el tiempo; cada diez grados de latitud corresponden a unos cien años en nuestra propia historia; porque, así como en Francia vemos a una sociedad en el mismo estado corrupto y carente de comodidades que prevaleció en nuestra nación a principios del presente siglo, en Alemania vemos a un pueblo que está, al menos, un siglo por detrás de nosotros en todos los refinamientos de la civilización y de las mejoras sociales y domésticas del progreso; y en España, el ciudadano lleva una vida medieval, sumido en la misma suciedad y oscuridad intelectual, la misma mendicidad y fanatismo que precedieron a la Reforma en nuestra tierra. También en Rusia observamos un estado de villanía y servidumbre que a día de hoy existe en una forma casi igual a la que se presentó entre nosotros en la época feudal de la conquista; mientras que, en África Central, llegamos a la condición primitiva de la naturaleza, el mismo cero de la escala civilizada, la propia y absoluta barbarie.[798]

III

A finales de junio de 1871, Turguénev fue con William Ralston, académico británico-ruso y traductor de su obra al inglés, a visitar a Alfred Tennyson, poeta laureado. Pasaron dos días en casa de Tennyson, una mansión de estilo Tudor situada en Blackdown, en la frontera entre Sussex y Surrey. Después de un largo paseo, una partida de ajedrez y una cena, estos dos grandes hombres se pusieron a hablar de literatura. A Turguénev no le gustaba en exceso la poesía de Tennyson (le olía demasiado a celebración del Imperio británico y del progreso), pero al menos la había leído. También podía conversar largo y tendido sobre Byron, Shelley, Scott, Swinburne, Dickens o Eliot, a todos ellos los había leído en inglés. Tennyson, por el contrario, mostraba estar poco familiarizado con la literatura europea y, para sorpresa de sus invitados, no tenía el más mínimo contacto con sus colegas continentales, a pesar de los muchos viajes que había realizado por Europa. El poeta inglés admitió que no había leído una sola obra de Hugo, de Sand o de Musset, aunque, por recomendación de Turguénev, más tarde leería *Consuelo* y *La petite Fadette*,

libros que George Sand había escrito casi treinta años antes. En cuanto a los rusos, Tennyson no había leído a ni uno solo de ellos, ni siquiera al propio Turguénev.[799]

El caso de Tennyson no era inusual. Turguénev descubrió que, en general, los escritores británicos no estaban familiarizados con la literatura europea contemporánea. Las dos excepciones fundamentales, a quienes conocía de la época que había pasado en Londres, eran Thomas Carlyle, que conocía bien las literaturas francesa y alemana, y George Eliot, que había vivido en Alemania, era una distinguida traductora y había leído con amplitud a los principales escritores europeos modernos, entre ellos Goethe, Balzac, Keller y Sand.

En términos literarios, los británicos eran la nación más insular de Europa. La inglesa era una lengua hasta tal punto dominante, su literatura tan rica y su alcance global tan amplio, que los lectores ingleses apenas se interesaban por las obras extranjeras. En comparación con otros países europeos, la literatura que se importaba al Reino Unido era muy escasa. Los británicos contaban con un próspero sector para el libro propio; se publicaban más títulos en inglés que en ninguna otra lengua del continente, por lo que no había demasiada demanda de literatura en otras lenguas. Sin embargo, a medida que el sector fue creciendo, el número de traducciones al inglés experimentó un crecimiento constante. Desde los dos mil seiscientos títulos extranjeros que se traducían al inglés cada año a mediados de siglo, el volumen de traducciones aumentó hasta los casi cuatro mil en la década de 1870, cuando las ediciones populares de los clásicos de ficción extranjera se incorporaron al inventario comercial de la Standard Library y la Railway Library. Pero seguía siendo una parte muy pequeña del total de la venta de libros en inglés en comparación con el número de traducciones presentes en otros mercados europeos. En 1870, las obras traducidas suponían solo el 2,88 por ciento del total de los libros publicados en inglés (por debajo, in-

cluso, del 3,78 por ciento de 1800), mientras que en los países que estaban a la cabeza como traductores de libros (los países escandinavos, Alemania, Países Bajos, España e Italia) la literatura extranjera representaba casi la mitad de la producción total de libros en esa misma década. Incluso en Francia, el único otro país cuya lengua era en literatura equiparable en términos de dominio al inglés, existía un mayor apetito por las obras extranjeras; en 1870, las traducciones representaban en torno al 12 por ciento de la producción de libros en francés.[800]

Aunque los ingleses no leyeran mucha literatura extranjera, sí importaban arte, ópera y música europeos a mucha mayor escala que cualquier otro país del continente. En lo cultural, dependían más de los europeos de lo que deseaban admitir. Su riqueza permitía a Reino Unido comprar las mejores obras de arte europeas en lugar de producir las suyas propias.

En 1870, era el país líder en el comercio mundial. Los muelles de Londres, donde más de cuarenta mil barcos descargaban cada año mercancías procedentes de todo el mundo, eran en conjunto más grandes que algunas ciudades. El comercio exterior era la base de su riqueza. Inglaterra tenía una clase media más numerosa y más rica que cualquier otro país de Europa. Los salarios de las profesiones liberales eran mucho más altos que en el continente. Según contaba Taine, a principios de la década de 1870, la visita de un médico costaba de 5 a 10 francos en París y una guinea (en torno a 27 francos) en Londres; un profesor de la Sorbona ganaba 12 000 francos al año, pero un profesor de Oxford tenía un salario anual de hasta 3000 libras (75 000 francos); un periodista recibía 200 francos por página en la *Revue des deux mondes* y 500 en las publicaciones inglesas equivalentes, y *The Times* pagaba hasta 100 libras (2500 francos) por un solo artículo. Taine no habla de los industriales ni de los nobles, cuya renta anual era del orden de 200 000 libras (5 millones de francos), ni de las familias adineradas con caserones en Londres y sus alrededores que

ingresaban varios miles de libras al año. «Para ganar mucho, consumir mucho, esa es la regla —concluía—. El inglés no ahorra, no piensa en el futuro, a lo sumo asegurará su vida. Es lo contrario de los franceses, que son frugales y abstemios.»[801]

La riqueza de Londres había actuado como un imán para los compositores y músicos extranjeros ya a principios del siglo XVIII, época en la que se estableció allí un joven Händel. Podían ganar más en una sola temporada en Londres que durante muchos años de trabajo en el continente. Händel tuvo sus altibajos, pero casi todos los años obtenía pingües ganancias por sus óperas y oratorios. En la década de 1760, el padre de Mozart, Leopold, había hecho «una buena captura de guineas». En la década de 1790, Haydn ganó una fortuna durante sus dos estancias allí, en torno a 15 000 gulden (40 000 francos), doce veces el salario anual que le pagaba el príncipe Esterházy.[802]

«Aquí tratan la música como un negocio, calculan, pagan, comercian», señalaba Mendelssohn en su primera visita a Londres, en 1829. La ciudad ofrecía oportunidades rentables. Jullien —que también había intentado, sin éxito, reclutar a Pauline Viardot— llevó a Berlioz a Londres en 1847 bajo la promesa de que se le pagarían tarifas elevadas por sus actuaciones. Pero entró en bancarrota, por lo que Berlioz no cobraría nunca. Pero el compositor francés siguió pensando en la capital inglesa como en la meca económica de la música. En 1853, escribía:

> Tras la temporada francesa, «¡La temporada de Londres! ¡La temporada de Londres!» es el grito regocijado de todo cantante italiano, francés, belga, alemán, bohemio, húngaro, sueco o inglés; y los virtuosos de todos los países lo reiteran con entusiasmo al subirse al barco de vapor, igual que los soldados de Eneas repetían «¡Italia! Italia!» al abordar sus navíos.[803]

Los músicos nacidos en el extranjero desempeñaron un papel clave en la vida musical de la Inglaterra victoriana. Por mucho que a los británicos les gustara considerarse como un pueblo aparte, distinto de los europeos, en términos culturales dependían de ellos. Tres inmigrantes hicieron más por poner las islas

británicas en el mapa de la música europea que ningún músico británico del siglo XIX. El director de orquesta de origen italiano Michael Costa (1808-1884) llegó a Londres en 1830 y trabajó allí durante más de cincuenta años. Elevó los estándares de interpretación al implantar una serie de reformas que incluían cambios en el diseño de la orquesta, la imposición a los músicos de una rígida disciplina y la introducción del sistema moderno de dirección de orquesta, con un solo director armado con una batuta, en vez del sistema que los británicos habían venido practicando hasta entonces, en el que el control se dividía entre el primer violín, un director musical y un *maestro al cémbalo*. El director de orquesta nacido en Alemania August Manns (1825-1907) había trabajado como director de la banda del ejército prusiano en Berlín antes de asumir la dirección de los conciertos del Crystal Palace de 1855 a 1901, durante los cuales introdujo una amplia gama de obras nuevas al repertorio inglés de conciertos y promocionó la música de jóvenes compositores británicos como Charles Stanford, Edward Elgar o Arthur Sullivan. El tercer inmigrante importante fue Charles Hallé (1819-1895), o Karl Halle, su nombre antes de llegar a Londres. Nacido en Hagen, en Westfalia, Hallé se dio a conocer como director de orquesta en París, donde, durante la década de 1840, perteneció a los círculos de Chopin, Liszt, Sand y los Viardot. La Revolución de 1848 lo llevó hasta Londres, donde actuó como concertista de piano e introdujo muchas obras nuevas en el repertorio, siendo, por ejemplo, el primer pianista en interpretar las sonatas completas de Beethoven en Reino Unido. En 1853, Hallé se trasladó a Manchester, donde fundó la Orquesta Hallé y organizó unos conciertos en el Free Trade Hall que llegarían a elevar el estándar británico de la interpretación orquestal a nuevas cotas.

Cuando Verdi llegó a Londres con la ópera *Masnadieri*, en junio de 1847, quedó impresionado por los altos honorarios que podía ganar allí. En vez de 20 000 francos por una nueva ópera, como en Italia, en Londres podía ganar hasta 80 000 o incluso 100 000 francos. «Oh, si pudiera quedarme aquí un par de años, me llevaría todo un saco de estas maravillosas monedas», escribió a un amigo de Milán.[804] La riqueza de Londres hacía de ella una de las ciudades más importantes de Europa para la industria de la ópera. Todos los mejores cantantes acudían allí atraídos por unos honorarios de media más altos de lo que podían ganar en casi cualquier otra ciudad de Europa.[805]

En 1847, Londres podía presumir de sus tres principales teatros de ópera, a saber, Her Majesty's Theatre, que fue donde se representó *Masnadieri* y que antes se había conocido como King's Theatre; la Royal Italian Opera, en Covent Garden, y el Theatre Royal, en Drury Lane. También había algunos teatros de ópera más pequeños como el Lyceum, donde se representaban sobre todo óperas inglesas. El gran tamaño de la sólida clase media de Londres era lo que sostenía este boyante mercado. Al iniciarse la década de 1860, en las cercanías de los teatros de la ciudad había al menos doscientos mil hogares que tenían una renta anual de 300 libras o superior, en un momento en que la inauguración del metro de Londres y otras nuevas líneas suburbanas crearon un área de captación aún más grande para el negocio de la ópera.

A diferencia de lo que ocurría con la mayoría de las compañías de ópera de la Europa continental, donde hasta la década de 1860 las producciones las financiaban los monarcas, los estados o unos mecenas adinerados, los teatros de ópera de Londres, aunque eran concesión del Estado, estaban obligados a mantenerse sin ayudas, como negocios privados. Entre 1861 y 1867, la venta de abonos y de entradas en taquilla conformaba el 85 por ciento de los ingresos anuales del teatro de Covent Garden.[806] Esta presión comercial se intensificó a causa de la rivalidad entre los

dos principales teatros de ópera, Her Majesty's y el Covent Garden, que competían por los principales cantantes. James Mapleson y Frederick Gye, los gerentes respectivos de ambos teatros, eran astutos hombres de negocios; seleccionaban el repertorio con base en razones en exclusivo económicas (como costes de producción y posibles ganancias de taquilla), lo que significaba que elegían óperas ya probadas en el continente, cuya popularidad estuviese garantizada. Como resultado, la totalidad del repertorio operístico de Londres estaba compuesto de obras extranjeras.[807]

El domino foráneo de la escena musical de Londres dificultaba la vida a los compositores británicos. Antes de la década de 1870, ni en las temporadas principales de Her Majesty's ni en las del Covent Garden se representó ninguna ópera británica. Los únicos dos intentos que se realizaron de consolidar una ópera nacional inglesa en Covent Garden fuera de temporada, uno de ellos a cargo de la Pyne-Harrison Company entre 1858 y 1864, y el otro a cargo de la Royal English Opera Company, entre 1864 y 1866, fueron un fracaso comercial. Ninguna de las óperas que representaban estas dos compañías terminó incorporándose al canon. *The Desert Flower*, de Vincent Wallace, se mantuvo en cartel solo dos semanas de 1863, y *Blanche de Nevers*, de Michael Balfe, fue también un fiasco.[808]

Igual de difícil era para un compositor británico entrar en el repertorio de conciertos. Los encargos de obras nuevas eran escasos, había muy pocas orquestas para interpretarlas y demasiadas obras de compositores extranjeros más conocidos. Así, excluidos de la escena de la música seria, los principales compositores británicos se volcaron en otras formas más populares, en particular en baladas destinadas a interpretarse en los *music halls* o en el entorno doméstico, con las que se podía ganar bastante dinero. Dos de las baladas británicas más vendidas de la época victoriana habían sido originalmente compuestas para óperas: «I

Dreamt I Dwelt in Marble Halls» de *The Bohemian Girl* (1843), de Michael Balfe, y «Scenes That are Brightest» de *Maritana* (1845), de Vincent Wallace. Ni siquiera Arthur Sullivan, la gran esperanza joven de la música británica de la década de 1870, podía ganarse la vida escribiendo música seria, y se dedicó, en su lugar, a componer himnos, canciones de salón y operetas al estilo de Offenbach. El intento más temprano que ha llegado hasta nosotros, *Cox and Box* (1866), con canciones pegadizas como «Rataplan» que cualquier aficionado podía cantar con facilidad, se convirtió en un básico del repertorio victoriano y vendió decenas de miles de copias. Su colaboración con el dramaturgo William Gilbert comenzó en 1871 con un burlesque de dos actos llamado *Thespis, or The Gods Grown Old*, que el Gaiety Theatre le encargó como entretenimiento navideño. Los críticos señalaron la similitud con *Orfeo en los infiernos*, aunque esto no podemos saberlo con seguridad, pues la partitura está perdida.[809]

Los británicos eran perfectamente conscientes de su inferioridad en este terreno. En la prensa musical se mantenían frecuentes debates sobre la razón de que no existiera ningún compositor nativo señalado. Los extranjeros tenían menos dificultad para explicarlo. Fontane dudaba que los ingleses tuvieran «oído para la armonía», debido a la cantidad de «música mediocre» que no solo toleraban, sino que buscaban de manera activa en las tabernas y en los *music halls*. El crítico francés Henri Moulin creía que el punto fuerte de los ingleses estaba en la literatura, mientras que eran «el único pueblo de Europa que carece de musicalidad; no han producido ni un solo gran músico, compositor ni intérprete».[810] Hasta que Elgar irrumpió en la escena de música internacional a principios del siglo XX, esta siguió siendo la visión que en Europa se tenía sobre los ingleses. La declaración más conocida fue la que hizo el escritor alemán Oscar Schmitz, visitante frecuente de Londres, en *Das Land ohne Musik* (*La tierra sin música*, 1904). Schmitz afirmaba que, entre las muchas virtudes ingle-

sas (el pragmatismo comercial y el sentido común, la amabilidad, el humor, etcétera), si algo faltaba era musicalidad. «Los ingleses —escribió—, son la única raza que posee cultura y carece de música propia (con excepción de las canciones de *music-hall*). Digo música propia porque quizá se interprete en Inglaterra más música extranjera que en ningún otro país. Esto significa no solo que sus oídos disciernen peor, sino que toda su vida interior debe de ser más pobre.»[811]

El mismo desequilibrio estaba presente en el mundo de las bellas artes. Junto con París, Londres era el centro del mercado internacional del arte. Las principales galerías de la ciudad tenían marchantes y compradores en todas las capitales europeas. Londres estaba inundado de obras de arte de todo el continente. Según las cifras de derechos de importación de la aduana de la capital, el número de cuadros extranjeros importados aumentó desde un promedio de 11 585 al año en la década de 1840 hasta más de 50 000 anuales en la década de 1870. El auge de las importaciones se debió casi por entero al creciente poder adquisitivo de la clase media británica (en la década de 1870, el valor medio de los cuadros importados era inferior a diez libras).[812] El gusto por el arte foráneo fue moldeado en creciente medida por el desarrollo de las galerías públicas y de las galerías comerciales, de las exposiciones internacionales, de los viajes al extranjero, de las revistas de arte y de críticos influyentes como Ruskin, que centraron la atención en el arte europeo.

Para la década de 1860, el tamaño y la riqueza del mercado del arte londinense ya atraían a un número creciente de artistas. James McNeill Whistler se trasladó a Londres en 1859. «Se puede ganar mucho más aquí en un mes (no diga una sola palabra de esto) que allí [en París] en un año», le escribió al pintor Henri Fantin-Latour. Durante años intentó convencerlo de que se mu-

dara a Inglaterra.[813] Fantin-Latour no lo hizo, pero cuatro años después, Whistler persuadió a su amigo Alphonse Legros de que se instalara en Londres. En París, durante la década de 1850, Legros había tenido solo un éxito relativo como joven artista, pero en Inglaterra sus grabados y sus cuadros gozaron de un gran reconocimiento y fueron galardonados con medallas de la Real Academia. Se casó con una mujer inglesa, fue profesor en la National Art Training School —que es como en aquella época se llamaba el Royal College of Art— y llegó a ser *slade proffesor* de Bellas Artes en el University College de Londres en 1876.

Gustave Doré hizo su fortuna en las galerías de Londres. Ya era conocido por sus ilustraciones y obtuvo un gran éxito con una exposición de sus obras que se organizó en Londres en 1867, lo que lo llevó a trasladarse allí y abrir su propia galería en Bond Street al año siguiente. Sus grandes cuadros religiosos encontraron un lucrativo nicho de mercado en un público al que las iglesias protestantes dejaban hambriento de arte. Entre 1868 y 1892, dos millones y medio de visitantes pagaron 1 chelín por ver las pinturas beatas de la Galería Doré. La popularidad del autor le granjeó un jugoso contrato de 10 000 libras anuales por la realización de doscientos grabados de escenas de la ciudad para el libro *London: A Pilgrimage* (1872), cuyo éxito supuso a Doré nuevos encargos de otras editoriales británicas, así como convertirse en colaborador habitual del *Illustrated London News*.

Manet también pensó en probar suerte en Londres. El éxito obtenido por Doré y por su amigo Whistler contrastaba con su propia falta de fortuna en París. «Creo que allí hay algo que hacer —escribió Manet a Fantin-Latour tras una visita a Londres en 1869—. El ambiente del lugar, la atmósfera, me gustó todo y voy a intentar mostrar mi trabajo allí el año que viene.» Los planes del pintor se vieron interrumpidos por la guerra franco-prusiana, durante la cual optó por unirse a la Guardia Nacional.[814]

La guerra llevó a muchos otros artistas a Londres. James Tissot, otro amigo de Whistler, llegó en junio de 1871, después de haber luchado en la defensa de París contra los prusianos durante el otoño de 1870. Tissot era un artista adinerado de fama europea, y sus numerosos contactos en el mercado del arte londinense le permitieron encontrar allí compradores rápidamente. Pasó once años de gran éxito en Londres, produciendo el tipo de cuadros que atraía a la alta sociedad inglesa, como retratos de damas bien vestidas, caballeros con corbata blanca en recepciones, etcétera. Goncourt contó que circulaba un rumor según el cual, en su estudio de Londres, había «una antesala donde uno siempre puede encontrar champán helado a disposición de los visitantes y, fuera del taller, un jardín donde un criado con medias de seda pasa todo el día cepillando y sacando brillo a las hojas de los árboles».[815]

Gérôme llegó en 1870 con una marca igualmente lucrativa de arte orientado al mercado inglés. Sus cuadros sumamente acabados se habían vendido bien en la galería francesa de Gambart en Pall Mall, durante la década de 1860. A su llegada a Londres, Gérôme elaboró una serie de pinturas en el estilo realista y moralista inglés, que le valieron un gran reconocimiento en las exposiciones de la Royal Academy de 1870 y 1871.

Daubigny, pintor de Barbizon, también llegó a Londres con una reputación bien consolidada por dos visitas anteriores a la ciudad, y con un vasto espectro de contactos en el mundo del arte, incluidos Whistler, Legros y Leighton. Daubigny vendió una gran cantidad de cuadros en Londres, sobre todo a través de Durand-Ruel, quien había llegado allí en septiembre, huyendo de París en el último tren que había salido de la ciudad sitiada antes de que los prusianos cortaran el enlace ferroviario, y se había llevado la mayor parte de su colección. Durand-Ruel era el marchante parisino más importante de los pintores de Barbizon. La galería de su padre había vendido sus cuadros desde la década de

1840, y cuando él se hizo cargo de la galería, en 1865, apenas compró obras de nadie más. En Londres, Durand-Ruel alquiló una galería en New Bond Street, que tenía el desafortunado nombre de Galería Alemana, y organizó una exposición de ciento cuarenta y cuatro obras francesas que había traído consigo de París. Puesto que en la capital británica era un desconocido, formó un comité imaginario de la Sociedad de Artistas Franceses (la mayoría de los cuales desconocía su membresía), nombre que usó para dar publicidad a la galería.[816]

Durand-Ruel abrió el mercado londinense a los pintores de Barbizon. Pero los impresionistas, cuyas primeras obras también promocionó, no hicieron muchos progresos en Inglaterra. Cuando comenzó la guerra franco-prusiana, Monet estaba de luna de miel con su esposa y el hijo de ambos en el balneario de Trouville, en Normandía. Huyeron a Londres, y allí, Monet donó el cuadro *La playa de Trouville* a una exposición organizada por Daubigny en beneficio del campesinado francés que se llamó Exhibition for the Benefit of the Distressed Peasantry of France. Durand-Ruel, que venía siguiendo el trabajo de Monet, apreció el cuadro y en la primera exposición anual de la Sociedad de Artistas Franceses, en diciembre de 1870, incluyó otro cuadro de la serie de Trouville, *El puerto de Trouville*. Se celebrarían otras once exposiciones durante los cinco años siguientes, a medida que Durand-Ruel fue desarrollando sus contactos con los pintores franceses y su red de clientes en Londres. A través de Monet conoció a Camille Pissarro, quien al estallar la guerra franco-prusiana se había marchado con su familia a Norwood, entonces un pueblo a las afueras de Londres, donde comenzó a pintar escenas plenairistas en el estilo impresionista. En la segunda exposición que organizó, celebrada en marzo de 1871, Durand-Ruel incluyó al menos dos de las pinturas que hizo Pissarro en Norwood, y desde entonces se convirtió en su principal marchante y promotor, llegando a comprar muchas de sus obras. Ni Monet ni

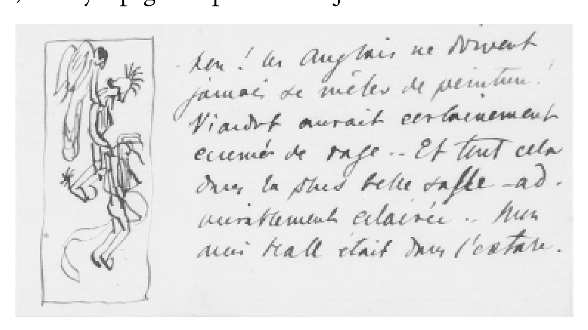
Pissarro vendieron demasiados cuadros en Londres. El gusto británico era demasiado conservador, demasiado restringido por las convenciones de la Real Academia, como para apreciar sus experimentos vanguardistas a través de la pintura de la luz. Durand-Ruel afirmaría después que, durante el año que pasó en Londres, no había vendido ni una sola obra de los impresionistas.[817]

Por su parte, los artistas refugiados franceses no apreciaban demasiado a sus homólogos británicos. «¡Qué horrible es la pintura inglesa moderna! —declaró Daubigny—. Sin duda están necesitados de nuestra influencia [...]. Cuando pintan frutas o flores, resultan como si estuvieran hechas de vidrio o de azúcar. Los paisajes parecen de chenilla o como si los hubieran cepillado con pelo. Las figuras son tan rígidas como si fueran de hierro». El escultor Jules Dalou, que llegó a Londres en julio de 1871, se lamentaba de que al público británico no le gustaran los desnudos, a no ser que fueran higiénicos y perfumados como «jabones ingleses». Pissarro se mostraba cáustico con el arte del país, actitud que se debía en gran medida a su fracaso comercial en el Reino Unido. «Mi pintura no termina de enganchar —escribió desde Londres al crítico de arte Théodore Duret en junio de 1871—. Aquí, uno solo encuentra desdén, indiferencia e incluso grosería; experimenta los celos y la resistencia más egoísta de los colegas; aquí no hay arte, todo es un asunto de negocios.»[818]

La idea de que los británicos no eran buenos artistas suponía, igual que la de su incapacidad para la música, un lugar común en Europa. Moulin lo atribuía al hecho de que la escuela inglesa de pintura tuviera solo un siglo de antigüedad (la databa en Reynolds y Gainsborough). El sentido de lo sublime, el asombro trascendental, estaba ausente en el arte británico, afirmaba; los grises cielos nublados los limitaban; la aristocracia inglesa prefería las pinturas de género que mostraban a sus caballos y perros de caza, lo que, en consideración del crítico, «da la medida del verdadero genio industrial de este pueblo».[819]

Después de haber pasado casi un año en Londres y haber visitado las colecciones de la ciudad, Louis Viardot mostraba desdén hacia el arte británico y, en particular, hacia la estatuaria pública. Le parecían ridículas las estatuas de mármol del frontón del British Museum realizadas por *sir* Richard Westmacott, el «escultor más célebre de Inglaterra». Las figuras debían representar el «progreso de la civilización», pero Viardot consideraba que «carecen de armonía, de gracia y de dignidad» y que habrían estado mejor ubicadas en «la entrada principal de los muelles de Londres, en el arsenal naval de Woolwich, en el observatorio de Greenwich o en el ferrocarril del norte». En *Les Merveilles de la sculpture* (1869), traducido al inglés como *The Wonders of Sculpture* (1872), Viardot concluía que no había ninguna escultura inglesa digna de incluirse en el libro:

> No he encontrado ni una sola obra que valga la pena mencionar de ningún escultor nativo en ninguna colección o salón público o privado. Lo mismo en los jardines públicos que en los parques y plazas. ¿Podría describir la estatua ecuestre de bronce del duque de Wellington que se alza en Piccadilly, frente a su residencia, y delante de otra grotesca estatua que representa al ilustre estadista y guerrero a pie como un Aquiles luchador, completamente desnudo y completamente negro? La estatua ecuestre […] a lo que más se parece es a un títere subido al burro de Balaam, o al menos así la caricaturizó el ingenioso *London Charivari*, en cuyas páginas apareció con justicia.[820]


les Anglais ne devraient jamais se mêler de peinture. Viardot aurait certainement écumé de rage.. Et tout cela dans la plus belle salle - admirablement éclairée.. Mon ami Hall était dans l'extase.

«Sería mejor que los ingleses no se dedicasen a la pintura.» Extracto de una carta de Turguénev a Pauline Viardot con un croquis de las figuras que describe de un cuadro en Grosvenor House.

Iván Turguénev, extracto de una carta a Pauline Viardot con un croquis de las figuras que describe de un cuadro en Grosvenor House. (*Bibliothèque Nationale de France. Département des manuscrits. Papiers de Pauline Viardot. NAF 16273*)

A Turguénev lo impresionó en igual medida una exposición de pintura inglesa contemporánea organizada en Grosvenor House, una «¡aterradora y espantosa cámara de horrores!», en sus palabras a Pauline Viardot:

> Colores miserables, dibujo pueril; estos caballeros confían en recurrir a la expresión, que, con intención de ser profunda y poética, resulta meramente mal definida, idiota y enfermiza. Hay una *demoiselle* medieval con calzas que recolecta albaricoques de una parra —extendida por el cielo— (en el muro de Mlle Spartalis)[39] que te haría reír —o llorar— como un bebé. ¡Y qué temas tan ridículos! Por ejemplo, hay un cuadro de dos metros de largo por medio metro de ancho, en cuya parte superior se encuentra un ángel femenino con unas alas extrañas, que sostiene debajo a un caballero con armadura, que a su vez sostiene debajo de él a una mujer vestida de gasa lila; las tres figuras cuelgan el cielo tal como te las he dibujado aquí [boceto adjunto]. ¡¡El cuadro se titula *Rosamunda*!! ¡No! Sería mejor que los ingleses no se dedicasen a la pintura.[821]

IV

Para los Viardot, Londres no iba a ser más que un refugio temporal. Una vez que la guerra terminara y fuera seguro regresar al continente, volverían a Baden-Baden o a París.

Durante los primeros meses de 1871, el asedio prusiano había doblegado a la capital francesa. La gente vivía en edificios en ruinas, destruidos por los bombardeos diarios. Los alimentos escaseaban de manera preocupante. Se implantó el racionamiento de cuatrocientos gramos diarios de pan por ciudadano, aunque no era fácil saber qué cantidad de ello era de verdad pan. Los parisinos se acostumbraron a la carne de caballo. «Por lo que se refiere a los dos elementos básicos que conforman la dieta de las clases más pobres, las patatas y el queso —anotó Edmond de Goncourt en su diario el 7 de enero—, el queso es solo un recuerdo, y hay que tener amigos en puestos altos para conseguir patatas, a 20 francos la fanega.»[822] La autoridad se desmoronó. Los líderes de izquierda de la Guardia Nacional tomaron el poder, obligando al Gobierno de Thiers y a sus fuerzas armadas a evacuar la capital y retirarse a Versalles; se produjo un levantamiento de los trabajadores de París, una revolución urbana que reclamaba recuperar su ciudad de manos de la burguesía de Haussmann; y se estable-

ció una comuna para presentar las demandas revolucionarias, incluida la de que los trabajadores tuvieran el control de sus lugares de trabajo. El Gobierno reunió a sus hombres y atacó París desde Versalles. A medida que las tropas se acercaban a la ciudad, los comuneros levantaron barricadas y lanzaron una campaña de terror «contrarrevolucionaria». A finales de mayo, tras una semana de combates en las calles, las tropas del Gobierno habían vuelto a ocupar la capital. Se llevaron a cabo juicios sumarios y ejecuciones de los comuneros; se hicieron más de cuarenta mil prisioneros, a muchos de ellos los deportarían después los tribunales militares.

En este punto, los Viardot seguían pensando en regresar a Baden-Baden. A Turguénev también le gustaba el plan. Había vuelto a su casa en febrero para comprobar que todo estaba en orden, y había recordado los «años felices» que habían pasado allí.[823] Cuando volvió a Londres, el 6 de mayo, escribió a Flaubert y le dijo que permanecería allí hasta el 1 de agosto, fecha en la que pensaba regresar a Baden-Baden, haciendo una parada en París para verlo. «Quizá desee usted venir a Baden, donde viviremos durante un tiempo como topos que se esconden en su agujero, allí podrá esconderse con nosotros.»[824] Las noticias sobre la derrota de la Comuna no les hicieron cambiar de opinión, si bien les preocupaba la seguridad de su casa en la rue de Douai, un área afectada por los combates. El 29 de julio, los Viardot dejaron su casa en Devonshire Place y se marcharon a Boulogne con Turguénev, donde pasaron unos días junto al mar. Después prosiguieron el viaje a Baden, mientras Turguénev volvía a Londres para dejar cerrados todos los asuntos que tenía allí.

Al cruzar el canal de la Mancha, y a pesar del nerviosismo por los riesgos que les esperaban, los Viardot debieron sentir alivio de partir. A Pauline no le gustaban demasiado los ingleses. Los encontraba demasiado provincianos, demasiado fríos y rígidos, en una palabra, demasiado poco continentales. Después de todo,

no llegaban a ser auténticos europeos. Louis no estaba contento en Londres. No hablaba inglés. Tenía mala salud, sufría reumatismo y el clima de la región no le venía bien. Lo preocupaba el dinero, lo preocupaban las propiedades de Baden y de París, afectadas ambas por los combates, y lo deprimían las noticias que llegaban de Francia.[825]

Turguénev estaba solo un poco más contento allí. En los diez meses pasados en Inglaterra había trabajado muy poco. Necesitaba sentirse instalado para poder escribir. Lo único en lo que logró trabajar bastante, la novela corta *Aguas primaverales*, siguió sin terminar durante su estancia en Reino Unido: «La historia maldita se está alargando como un elástico; ¡el diablo sabe cuándo la acabaré!», se lamentaba ante Annenkov,[826] y no incorporó ni rastro de su estancia allí. Inspirada en cierta medida en acontecimientos ocurridos durante su juventud en Alemania, la historia de amor está más bien llena de nostalgia por la antigua existencia despreocupada que llevara en aquel país.[40] Por otra parte, en Londres, Turguénev llevó una vida social activa, hizo nuevos amigos del mundo literario y artístico, e incluso se unió los clubes Ateneo y Garrick. El estilo de vida de la nobleza inglesa le iba, en especial el amor por los deportes campestres. En agosto, hizo un viaje de caza a Pitlochry, en Escocia, invitado por el industrial Ernst Benzon a Allean House. Allí estaba también Robert Browning con su hijo, un entusiasta cazador, aunque Turguénev no se formó una gran opinión del poeta. «Browning es vanidoso en extremo y para nada divertido —contó a Pauline—. Su hijo parece un niño muy agradable, y tiene una gran verruga roja en la punta de la nariz.»[827]

A Turguénev también le atraía el liberalismo inglés. Sus ideas políticas estaban más cerca de la concepción evolutiva de los ingleses que de las de Louis Viardot, cuyas simpatías eran radicalmente republicanas, casi socialistas. A finales de mayo, Turguénev viajó con Ralston a Cambridge, donde se hospedaron en el

Trinity. Después de cenar en la mesa principal, en el comedor de la universidad, declinaron tomar un oporto en el Master's Lodge del Trinity y, en vez de ello, acudieron a la Cambridge Union para escuchar un debate entre estudiantes, que estaban en ese momento en medio de las celebraciones posteriores a la época de exámenes. La moción era: «En opinión de esta cámara, la Comuna parisina merece simpatía y respeto». La propuesta se tumbó por ciento dos votos contra catorce, lo que llevó a Turguénev a comentar a Ralston a la salida: «Ahora por fin entiendo por qué ustedes, los ingleses, no temen una revolución».[828]

Mientras Turguénev estaba en Escocia, los Viardot regresaron a Baden-Baden. Encontraron la casa en condiciones ruinosas, con muchas de las ventanas destrozadas, sin duda por acción de los nacionalistas alemanes, que sabían que los propietarios eran franceses. La guerra y la incorporación del Gran Ducado de Baden en el Imperio alemán habían cambiado el carácter de la ciudad balneario. Atrás quedaba el cosmopolitismo de los días anteriores a la guerra, en su lugar cundía una atmósfera germana más uniforme. Sintiendo que no eran bienvenidos, los Viardot decidieron vender su casa en Baden-Baden y regresar a París, donde la recién proclamada república se encontraba más en la línea de sus convicciones. La aristocracia de Baden estaba «enfurecida» por esa decisión, con el argumento de que habían «insultado» al recién proclamado emperador Guillermo y a la emperatriz Augusta, sus antiguos amigos y mecenas en la ciudad balneario.

Aunque no le gustaba París, Turguénev aceptó la decisión de los Viardot de regresar a Francia. «Estoy contento y creo que es una buena idea volver a la rue de Douai», escribió a Pauline desde Edimburgo, donde asistió a las celebraciones del centenario de Walter Scott, el 12 de agosto, y pronunció un discurso que, aunque recibió aplausos y se recogió en la prensa, lo había dejado con la impresión de que «nadie tenía la menor idea» de quién era, ni «interés alguno» en su tema. «Y hablando del tema [de la rue

de Douai], ¿por qué no me instaláis allí, ya que hay algunas habitaciones en alquiler? Me costaría menos que un hotel. Es una idea que se me ha ocurrido hace un momento. Pensadlo y lo hablamos.»[829]

A finales de agosto, Turguénev estaba con los Viardot en Baden-Baden. Les llevó algo de tiempo encontrar comprador para sus propiedades. La villa Viardot se vendió al fin a Moritz Karo, cónsul húngaro, por 123 000 francos, una gran pérdida considerando el dinero que los Viardot se habían gastado en ella. La casa de Turguénev —que había vendido con anterioridad a los Viardot— la adquirió un empresario alemán que vivía en Moscú, Hermann Achenbach. Louis y Pauline regresaron a París en octubre para instalarse de nuevo en la casa de la rue de Douai y prepararla para la familia, ya que necesitaba de algunas reparaciones, mientras Turguénev permanecía con los niños en Baden-Baden. En París era difícil encontrar constructores, pues muchos edificios habían quedado dañados durante los combates, y hasta finales de noviembre no estuvieron las obras lo bastante adelantadas como para que Turguénev y los niños pudieran reunirse con Pauline y Louis. Durante aquellas últimas semanas en Baden-Baden, Turguénev supervisó la mudanza de todos los muebles de su mansión, la única casa que había amado de verdad. «Lamento haber perdido mi nido —escribió a Annenkov—, pero no en vano tengo la sangre nómada de los tártaros.[41] El sentido del arraigo no forma parte de mí, y cada casa que tengo es más bien como una tienda.»[830]

7

CULTURA SIN FRONTERAS

Vivió en París por razones personales y sirvió a su país en Europa. Lo apodamos el embajador de la intelligentsia *rusa. No había hombre ni mujer rusos relacionados en modo alguno con la escritura, el arte o la música, en cuyo nombre no intercediera Turguénev.*

MAKSIM KOVALEVSKI,
«Recuerdos de Turguénev», 1908

I

Los Viardot volvieron a París a finales de octubre de 1871. Quedaron impactados por el daño que habían ocasionado a la ciudad tanto los bombardeos prusianos como los combates entre las tropas de Thiers y los comuneros. En la zona que conducía a Montmartre había tenido lugar una lucha sin cuartel, y allí encontraron las casas marcadas por agujeros de bala y las calles aún obstruidas por los restos de las barricadas. Los comuneros habían incendiado la mansión de Thiers, situada en la cercana place Saint-Georges, y no había quedado de ella nada más que una carcasa carbonizada. La casa que los Viardot tenían en la rue de Douai, aunque íntegra, estaba en muy malas condiciones después de haber pasado años alquilada a una familia con muchos hijos, que había huido durante el asedio. Cuando Turguénev volvió de Baden-Baden con los niños, la encontró en un estado caótico, tal como le contó a Annenkov el 24 de noviembre. «Está llena de obreros decorando, limpiando, raspando y moviendo muebles; nada de esto es propicio para mi trabajo.»[831]

Poco a poco devolvieron a la casa el lujo y el esplendor de los que había gozado diez años antes, la última vez que los Viardot la habían ocupado. El órgano Cavaillé-Coll de Pauline se trasla-

dó desde Baden, para instalarlo de nuevo en el gran salón, donde Louis tenía su galería de pintura. A pesar de que había vendido muchos de sus cuadros para hacer frente a los gastos de Baden, aún le quedaban algunos importantes, entre ellos varios de Velázquez y Ribera. Las habitaciones de la planta baja, donde recibían, estaban ricamente decoradas con alfombras orientales, pesados cortinajes, tapices de cachemir y grandes jarrones de flores. Daban una «exótica sensación oriental», según el escritor Hjalmar Boyesen. Pauline recibía a sus alumnos en el salón del primer piso, donde tenía el piano de cola Pleyel. En las paredes de color café colgaban retratos de Sand, Gounod, Saint-Saëns y Turguénev, así como un cuadro de cuerpo entero de la hermana de Pauline, la gran cantante Malibrán.[832]

Al principio, Turguénev disponía de dos habitaciones en el ático. Era la primera vez que vivía en la misma casa que los Viardot, el momento en que su relación con Pauline y Louis se hizo más o menos pública. En 1874, cuando Claudie, la hija de los Viardot, se casó, Turguénev se trasladó a las cuatro habitaciones pequeñas que ella dejaba desocupadas en el segundo piso. Tenía un estudio, una «habitación estrecha y sin aire» con dos ventanas pequeñas y el techo demasiado bajo para su altura, en el que había un escritorio enterrado entre papeles, una otomana, un taburete y cuadros colgados por las paredes. En la habitación de al lado, la biblioteca, había un piano vertical con la tapa cubierta por una gruesa capa de polvo, y al final de un estrecho pasillo, un salón y un dormitorio, en el que, según pudo advertir, a través de la puerta entreabierta, el jurista Anatoly Koni durante una de sus visitas a Turguénev, «todo estaba desordenado»; la cama sin hacer, una cortina desprendida del raíl, etcétera. En casa, Turguénev iba vestido de forma andrajosa; según Elena Repchanskaya, una de las estudiantes rusas de Pauline, que lo visitaba a menudo, a su ropa le faltaban botones. Ella lo interpretaba como un signo de su triste existencia, falta de una mujer que lo cuida-

ra. Sin embargo, a pesar de esta apariencia descuidada, tenía un «comportamiento impecable», contaba Louise, y podía detectar su presencia en la casa por el rastro de olor de su agua de colonia.[833]

Los visitantes quedaban impresionados por la humildad de los aposentos del gran escritor, que vivía como un huésped en casa de sus viejos amigos. Los rusos se ofendían en su nombre. «El apartamento se parecía a un modesto conjunto de habitaciones amuebladas; los mismos pequeños pasillos y corredores, las mismas puertas, estufas y mobiliario. No era digno de un noble acaudalado —fue la consideración de Petr Boborykin, periodista ruso—. ¿Qué otra persona que sufriera de gota subiría tantas escaleras hasta los pisos superiores y viviría allí con el sonido, todas las mañanas a partir de las diez, de las *roulades* y *solfeggios* agudos y estruendosos que cantan los alumnos de Mme Viardot en el salón que tiene justo debajo? No me puedo imaginar cómo trabajaba».[42] A Boborykin le parecía trágico que Turguénev viviera en «vivacs y alojamientos temporales», como si fuera un «nómada».[834]

En este piso de arriba, Turguénev solo tenía sus aposentos. La mayor parte del tiempo la pasaba en la planta baja leyendo, jugando al ajedrez con Louis, escuchando a Pauline interpretar música o comiendo con la familia, en cuya vida cotidiana desempeñaba un papel central. En muchos sentidos, actuaba como un segundo padre para los niños Viardot, en especial para Claudie y su hermana menor, Marianne. Turguénev y los Viardot ya no mantenían la apariencia de vivir separados, como lo habían hecho en Baden-Baden y en Londres. No hicieron nada por ocultar su relación, que se convirtió en objeto de rumores públicos maliciosos y errados, algunos de los cuales llegaron hasta la policía, que mantenía a los Viardot bajo vigilancia regular a causa de sus simpatías izquierdistas y de su presunta inmoralidad. Las autoridades creían que a Turguénev se lo había «expulsado de Rusia»

por «revolucionario» después de la aparición de su «panfleto nihilista», *Padres e hijos*. Los agentes asignados para leer su correo y seguirlo por París informaron al prefecto de la Policía de que «los nihilistas lo consideran como uno de sus líderes».[835] También siguieron a Louis Viardot, de quien sospechaban que se encargaba de difundir ideas socialistas en la Sorbona, lugar al que en realidad solo acudía para usar la biblioteca. Informes sobre Turguénev y los Viardot como el que sigue eran típicos de la inteligencia policial:

> *Madame* Viardot vive la mayor parte del tiempo sola con *monsieur* Tourguéneff en la casa de la rue de Douai. *Monsieur* Viardot, que mantiene con su esposa una relación fría, vive casi de permanencia con su hijo en su propiedad de Bougival. Viene unos días a París solo durante las vacaciones, más por costumbre que por pasar las vacaciones en el círculo familiar. La razón por la que permite la presencia de Tourguéneff en su casa se desconoce; a pesar de los rumores que dicen que su esposa y aquel son amantes, *monsieur* Viardot se relaciona con él en los términos más amistosos. Ninguno de los vecinos sabe lo que sucede entre ellos y no hay nada más en lo que basar conclusiones sobre el carácter de la relación que mantienen estas tres personas.[836]

Rumores de este tipo, y aun peores, siguieron persiguiendo a los Viardot, y en especial a Louis, que a su regreso a Francia mantenía ambiciones políticas.[837] En octubre de 1874 se presentó a las elecciones municipales por el Partido Radical, como candidato independiente por el distrito de la Madeleine de París. Su campaña fue saboteada por una serie de rumores maliciosos —que tuvieron el alcance suficiente como para que incluso la inepta policía llegara a conocerlos—, que afirmaban que era un «viejo chulo (*macq*) que vivía del dinero de su esposa», una «prostituta y lesbiana», que mantenía relaciones sexuales con sus alumnos. Louis perdió las elecciones. Al año siguiente, le pidieron que presentara en representación de la Sorbona, pero rechazó la propuesta aludiendo como motivo su avanzada edad (tenía setenta y cinco años), aunque la realidad era que temía volver a exponer a Pauline, y a sí mismo, a este tipo de rumores (volvió a presentar-

se a las elecciones en 1881, a los ochenta y un años, pero no ganó).[838]

Cuando regresaron a París, Pauline tenía cincuenta años y Turguénev cincuenta y tres. Ninguno de ellos era demasiado viejo como para mantener una relación en términos sexuales, pero no parece probable que fuera así. Turguénev afirmaba que era impotente, o eso contó a sus amigos durante una larga y alcohólica cena en el piso de Flaubert poco después de su regreso a la capital francesa. En los últimos años, había afirmado muchas veces que su relación con Pauline se había vuelto más sencilla porque la pasión sexual había disminuido. Con el cabello y la barba blancos, Turguénev parecía mucho mayor de lo que era (cuando salía con Louis, a menudo quienes no los conocían los tomaban por hermanos). Sufría de un modo terrible a causa de la gota y de unos dolores en la vejiga (probablemente derivados de una enfermedad venérea que había contraído muchos años antes). No estaba en condiciones de comportarse como el fogoso amante de Pauline. Era su devoto amigo, su admirador, su alma gemela en lo tocante a las artes, su financiero, su fan y su asesor, su chico de los recados, el ayudante de sus hijos, en resumen, en opinión de sus amigos, su «esclavo». Entre estos se encontraba Flaubert, que se preguntaba «cómo puede un hombre llegar a degradarse hasta tal punto».[839] Llamaba a Turguénev «pera blanda» (*poire molle*) —algo cruel quizá, en vista de su declarada impotencia—, y este se convirtió en el apodo que daban al ruso en casa de los Viardot.[840] Según Henry James, que vivió en París entre 1875 y 186, Turguénev estaba por completo a las órdenes de Pauline, e incluso se marchaba temprano de las cenas para llegar a casa a las nueve y media y darle las buenas noches antes de que ella se fuera a la cama.[841]

A James le pareció que Turguénev tenía «algo que lo presiona y lo hace infeliz, en mayor medida de lo que él cree». Algunos de sus amigos compartían esta impresión, entre ellos Flaubert; aun-

que otros, como George Sand, tenían una opinión algo distinta. Sand, para entonces ya una vieja que vivía recluida en Nohant, había entablado una cálida amistad con Turguénev cuando este fuera con los Viardot a su casa en octubre de 1872. En la década de 1840, en el momento en que lo conoció en Courtavenel no había leído nada de él, pero ahora lo reconocía como un «gran poeta» y, en los tres días que pasaron juntos, llegó a adorarlo por su vivaz conversación y su amor infantil por los juegos.[842] Tras otra visita posterior que le hicieron Turguénev y Flaubert, en abril de 1873, Sand escribió a este último, que se había lamentado de no ver al ruso lo suficiente porque Pauline lo tenía demasiado atado: «No, ese gigante no hace lo que él quiere, lo he notado. Pero él pertenece a esa clase de gente que encuentra su felicidad en ser gobernada, y puedo entenderlo, en términos generales. Siempre que uno esté en buenas manos, y él lo está».[843]

Durante esos años, el propio Turguénev se quejaba con frecuencia de que se sentía solo. «Tengo amigos muy cercanos a los que quiero, personas que me quieren —le dijo a un visitante ruso—, pero no todo lo que me importa o lo que amo es igual de querido o de importante para ellos; no todo lo que me interesa les interesa a ellos; y hay largos periodos en los que me siento aislado y solo.»[844] Este es el precio que Turguénev había pagado por vivir al borde del nido de Pauline. La intensidad de su devoción por ella no era recíproca; el amor de Turguénev disminuyó o, más bien, su naturaleza fue cambiando con el tiempo, convirtiéndose en una profunda amistad. Fue a causa de esta soledad, la desesperación de la vejez, por la que Turguénev se enamoró de varias mujeres mucho más jóvenes que él, todas ellas rusas, en la década de 1870.

Los Viardot retomaron su costumbre de organizar un salón. Los jueves por la noche celebraban una velada musical en el gran

salón, donde congregaban a la élite cultural parisina, y los domingos por la tarde una reunión más informal, con la familia y los amigos, donde había juegos, teatro, charadas, canciones cómicas y música. Saint-Saëns apareció una vez vestido de bailarina en una sátira mímica de las tentaciones diabólicas que se le ofrecen a Robert en *Robert le diable*, la *grand opéra* de Meyerbeer. Todos los invitados interpretaron juntos la famosa «Danza de las monjas» vestidos con sábanas blancas, golpeando cacerolas al unísono mientras Pauline tocaba el arreglo de piano de la partitura.[845]

En una carta a su hermano, Henry James le relataba de este modo una de las veladas musicales de los jueves en casa de *madame* Viardot, «una mujer de lo más fascinante —señala—, tan fea como pueden hacerla tener ojos a los lados de la cabeza y un labio superior interminable, y aun así también muy hermosa o, al menos en el sentido francés, *très belle*».

> Sus fiestas musicales son rígidamente musicales y, para mí, por tanto, rígidamente aburridas, en particular porque ella misma canta muy poco. La otra noche permanecí de pie durante tres horas (de once a dos) en una habitación sofocante, escuchando un violín interminable, con el único consuelo de que Gustave Doré, de pie a mi lado, parecía tan aburrido como yo. Pero cuando la señora Viardot canta, es soberbio.[846]

Caroline Commanville, sobrina de Flaubert, recuerda la visión de «*madame* Viardot con un vestido negro, sencillo pero elegante, moviéndose con gracia por la habitación, saludando a cada grupo de invitados, inclinándose para hablar con determinadas personas [...]. Turguénev, de pie junto a una puerta, solo, la miraba todo el rato, y cuando ella pasaba junto a él, intercambiaban sonrisas».[847]

Estos encuentros de los jueves por la noche eran una cita importante en la escena musical parisina. A ellos asistían los principales compositores franceses de la época, entre ellos Gounod, Saint-Saëns, Fauré, Lalo, Bizet (vecino, también, de la rue de Douai), Massenet y Franck (a quien contrataron en la década de

1870 como profesor de música de Paul Viardot). Muchas de sus obras de cámara se interpretaron por primera vez en casa de los Viardot ante un público de influyentes invitados, como los mecenas de las artes, los promotores de conciertos y los empresarios teatrales; los políticos, los escritores y los editores; los críticos y los propietarios de los periódicos en los que escribían. La mayoría de estas personalidades aparecían también en las fiestas musicales que organizaba Saint-Saëns los lunes en casa de su madre, en el Faubourg Saint Honoré, y en las fiestas de Lalo de los viernes. De esta forma, empezaron a establecer una sólida red de contactos personales que modelaba los gustos artísticos y hacía que ocurrieran cosas en el mundo cultural del París de la década de 1870 y aun más tarde.[848]

En el centro de esta red estaban Turguénev y los Viardot. Emplearon los contactos que tenían en el mundo de la música, en el estamento artístico, en el periodismo y en el sector editorial para promocionar a jóvenes compositores, artistas y escritores, desempeñando en la práctica la función que después sería competencia de los agentes en el sentido moderno.[43] En cuanto personas influyentes, de alcance internacional, actuaron también como intermediarios entre las distintas culturas de Europa, pues llevaron la música, el arte y la literatura rusos a Francia, Reino Unido y Alemania, el arte y la música españoles a Francia, a los escritores franceses y alemanes a Rusia, y así sucesivamente. Mediante sus contactos internacionales estaban contribuyendo a fomentar la integración cultural del continente.

En París había muchos rusos. La mayoría de ellos residentes temporales, nobles viajeros y turistas ociosos; pero había también algunos inmigrantes de larga estancia, exiliados políticos, revolucionarios, estudiantes, escritores y artistas. En esta comunidad, Turguénev fue un intermediario clave. «Le pusimos el sobrenombre de embajador de la *intelligentsia* rusa —contaba el sociólogo Maksim Kovalevski, que a mediados de la década de

1870 era estudiante en el Collège de France—. No había hombre ni mujer rusos que estuvieran relacionados de alguna forma con la escritura, el arte o la música, en cuyo nombre no interviniera Turguénev.»

> Se interesaba por los estudiantes rusos de *madame* Viardot, le descubría músicos rusos, actuaba como secretario del club de los artistas rusos de París, organizaba exposiciones de sus obras, enviaba a la prensa parisina publicidad sobre ellos, escribía cartas de presentación a quienes se lo pedían, daba dinero a quienes consideraba que lo necesitaban, generalmente sin que se lo devolvieran, y hacía peticiones por su cuenta o por medio de conocidos en nombre de sus corresponsales extranjeros [rusos], aun a riesgo de poner en peligro su propia relación con las autoridades, que podrían haber impedido que él regresara a Rusia.[849]

El club de los artistas rusos (formalmente llamado Sociedad de Ayuda Mutua y Mecenazgo de los Artistas Rusos de París) fue fundado por Turguénev y el pintor paisajista Alekséi Bogoliúbov, quien se estableció en París en 1872 por su mala salud. El club se reunía los martes por la noche en la mansión que el barón Günzburg —banquero, filántropo y judío ruso— tenía en la rue de Tilsitt. Los artistas rusos subastaban sus obras y Turguénev daba lecturas (con unos quevedos en equilibrio sobre su nariz) para atraer a la multitud de los expatriados. También desempeñó un papel de liderazgo en el Salón Ruso de Lectura, que fundó junto con German Lopatin, revolucionario ruso exiliado, en el que se organizaban conciertos y lecturas para recaudar fondos para los emigrantes políticos y los estudiantes residentes en París. Turguénev donó una gran parte de su biblioteca al Salón de Lectura, y Pauline organizó varios conciertos privados para recaudar dinero, en los que deleitó al público ruso cantando principalmente canciones rusas.[850] Los agentes de la policía secreta zarista mantenían estas veladas bajo vigilancia.[851]

La carrera como cantante de Pauline estaba, a efectos prácticos, acabada. El estreno en Jena de la *Rapsodia para contralto* de Brahms, en 1870, fue su última actuación importante en público. En la década de 1870, cantó en varios conciertos privados,

aunque su voz guardaba solo algún rastro de sus antiguas potencia e intensidad.[852] Pero siguió manteniendo una importancia central en el mundo de la música por su papel de maestra y promotora de aquellos jóvenes músicos y compositores en cuyo talento tenía fe. A su regreso a París, en 1871, fue designada profesora de canto en el Conservatorio de París, cargo que ocupó hasta 1875, cuando dimitió debido a la frustración que le producía la rígida política pedagógica que mantenían sus colegas. Pero el Conservatorio siguió empleando su manual docente, *L'École classique du chant* (1864), una guía del estilo bel canto con anotaciones sobre trescientas arias y canciones, hasta el siglo XX.

El hogar de los Viardot se convirtió en la sede informal de un grupo de compositores franceses, todos ellos miembros de la Société Nationale de Musique. Esta se había fundado en el momento de la derrota ante Prusia, en febrero de 1871, con el objetivo de defender la causa de la música francesa «seria», y en particular la música de cámara, para liberarla del yugo de la tradición alemana.[853] Como cofundador y presidente de la sociedad, Saint-Saëns desempeñaba un papel de intermediario entre estos compositores y Pauline, que para esa época era ya una amiga muy antigua y querida; a ella le dedicó *Sansón y Dalila*, y, en 1874, Pauline cantó el papel principal de la obra en un concierto en el que el compositor tocó el piano, aunque para el momento en que la ópera se estrenó finalmente, en Weimar, tres años después, ella ya era demasiado mayor para protagonizarla.[854]

Fue Saint-Saëns quien llevó a Fauré a casa de los Viardot por primera vez, en 1872. Saint-Saëns había sido profesor de piano del joven y desconocido compositor, que entonces tenía veintisiete años, en la École Niedermeyer, un austero internado parisino donde se enseñaba música religiosa, al que Fauré había asistido desde los nueve años, y se lo presentó a los Viardot como su protegido favorito. Fauré se convirtió en visitante habitual de la casa de la rue de Douai. Tímido por naturaleza, la cálida atmós-

fera familiar le hacía sentir confianza, y los cuidados maternales de Pauline, que animaba a Fauré a componer, lo reconfortaban. Sus opus 4 y opus 7 están dedicadas a Pauline, los opus 8 y opus 10 a Marianne y Claudie, y su sonata para violín (opus 13) a Paul Viardot, todas estas obras datan de aquella época. Fauré se enamoró de Marianne, ocho años más joven que él, y se comprometieron.[855] Pero Marianne rompió el compromiso. No podía ser la maternal esposa que él deseaba. Poco después, esta se casó con el compositor Victor-Alphonse Duvernoy. Fauré tardó mucho en recuperarse de aquello. A menudo se cuenta que la escritura de su *Réquiem* tiene su origen en la pérdida de este amor. Pero quizá, en términos musicales, la ruptura con Marianne fuera en realidad una bendición, tal como reconocería más tarde él mismo; de otro modo, Pauline lo habría orientado hacia la ópera y la música coral, como hizo con Duvernoy, mientras que el punto fuerte de Fauré era la composición de obras para piano y de cámara.

De los jóvenes compositores a los que Pauline solía ayudar, Massenet fue el que llegó a hacerse más conocido, por su ópera y por sus obras corales. En 1872, Saint-Saëns le presentó a Pauline, que lo invitó a cenar en la rue de Douai y quiso escuchar algo de su música. El desconocido compositor, que entonces tenía treinta años, interpretó algunos extractos de *Marie-Magdeleine*, su oratorio en tres partes. Pauline quedó impresionada. El oratorio, basado en la *Vida de Jesús* de Renan, era muy moderno en términos musicales, eludía las convenciones clásicas, como las fugas, y apostaba por una forma operística con color oriental que consiguiera capturar el efecto dramático de la historia de Jesús como la narraba Renan, no como una divinidad sino como un ser humano. Pauline se encargó de conseguir que la obra se estrenara y se ofreció para interpretar el papel femenino principal. *Marie-Magdeleine* se estrenó en París en abril de 1873, en uno de los conciertos «nacionales» que organizaba la Société. Fue una sen-

sación de inmediato, lanzó la carrera de Massenet y le granjeó los mayores elogios por parte de Gounod, Bizet y Chaikovski, quienes lo escucharon durante un viaje a París que hicieron ese verano. Massenet escribiría después que debía «toda su carrera» a Pauline Viardot.[856]

Para estos jóvenes compositores franceses, una de las principales atracciones que ofrecía el salón Viardot era la oportunidad de escuchar música española. Pauline se había consolidado como una de las principales exponentes de la canción española en Francia, país en el que la música hispana era poco conocida antes de que ella iniciara su carrera, en la década de 1830. Así, incluyó en su repertorio canciones españolas, las investigó, transcribió, publicó, y se las dio a conocer a los compositores, entre ellos a Berlioz y Gounod, que desarrollaron un interés creciente por la música de la «exótica España».[857] La atracción de los jóvenes compositores franceses de la Société, que escuchaban cantar a Pauline regularmente en su salón, por la música española se explica en parte por su atractivo popular (en la década de 1860, la danza y la música folclórica del país se habían convertido en elementos fijos de las *opéras comiques*, los vodeviles y los *café-concerts* de París),[858] y en parte por su interés en encontrar alguna tradición popular «auténtica» que mostrara vínculos con el sur de Francia y que, en concreto, pudiera alejar a los franceses de la influencia de lo alemán. Para entonces, la idea del panlatinismo estaba ganando fuerza en Francia, en parte como reacción al surgimiento del pangermanismo y el paneslavismo.[859] Saint-Saëns, Bizet, Massenet y Lalo escribieron obras con préstamos de danzas y canciones populares españolas que reinterpretaban en un estilo francés.

Inspirado por toda esta música española que escuchó en casa de los Viardot, Saint-Saëns escribió «El desdichado» (1871), un dueto en forma de bolero, danza que para entonces era ampliamente conocida en todas las capitales europeas, en el que adapta-

ba unos versos españoles y que está dedicado a Marianne y Claudie. La *Symphonie espagnole*, de Lalo (1875), que es menos una sinfonía que un concierto para violín, fue compuesta para el violinista y compositor español Pablo Sarasate —habitual de las veladas musicales de Pauline—, igual que otra obra anterior para violín y orquesta de Saint-Saëns, escrita en un estilo español, *Introduccion et rondo capriccioso* (1863).

Bizet también se interesó por la música española que conoció a través de Pauline, en especial por las habaneras, un baile sincopado de ritmo 2/4 que llegó a España desde Cuba en el siglo XIX. Fue el compositor vasco Sebastián Iradier (1809-1865) quien popularizó la habanera; su «La Paloma» (1860), versión popular de esta danza, se interpretaba en todo el mundo hispano. Pauline llevaba incluyendo las canciones de Iradier en su repertorio desde la década de 1850. Se escribía con el compositor y a menudo le pedía sus últimas partituras para poder mostrárselas al auditorio.[860] Fue a través de Pauline que Bizet conoció a Iradier. Su biblioteca musical contenía muchas de las partituras de Iradier.[861] Bizet tomó prestados elementos de su composición «El Arreglito» (1864) en «L'amour est un oiseau rebelle», la famosa aria de su ópera *Carmen* (1875), dando erróneamente por hecho que se trataba, en origen, de una canción popular (advertido acerca de este plagio, Bizet incluyó un reconocimiento a Iradier en las versiones posteriores de la partitura). La habanera no fue la única contribución del círculo de Viardot a la ópera de Bizet. Fue Turguénev quien habló a sus libretistas, Ludovic Halévy y Henri Meilhac, de la novela *Carmen* de Mérimée (1845) y los persuadió, frente a sus reservas iniciales, de que era una buena historia para una ópera. Louis Viardot asesoró a Bizet sobre la literatura española, en particular con respecto a la obra del siglo XVI de Guillén de Castro *Las mocedades del Cid*, basada en la leyenda medieval del Cid, que Bizet usó para una ópera inacabada de ese nombre.[44] Y fue Pauline quien lo puso en conocimiento de las

óperas españolas de su padre. Tenía docenas de partituras sin publicar de Manuel García. Una de las canciones que este incluyó en la ópera cómica *El criado fingido* (1804), un palo andaluz de título «Cuerpo bueno, alma divina», sirvió de inspiración para el famoso *entracte* al Acto IV de la ópera de Bizet. Se había publicado una versión muy editada de la canción en el álbum *Échos d'Espagne* (1872), que Bizet tenía en su poder, pero Pauline le enseñó el original y lo ayudó a recrear el personaje español.[862]

Carmen de Bizet fue la máxima expresión del culto por el exotismo de la España andaluza que se extendió en la Francia del siglo XIX, el cual había comenzado en la década de 1820, cuando Louis Viardot publicara su primer libro, *Lettres d'un espagnol*. La ópera contenía todos los estereotipos de «lo español» (gitanos, contrabandistas, toreros, bailaoras de flamenco, guitarristas, castañuelas), que desde entonces se habían consolidado como elementos populares en las artes dramáticas francesas. Las obras teatrales de temática española estaban de moda en los teatros del bulevar. Las óperas francesas, los vodeviles y los *café-concerts* presentaban regularmente piezas de danza española. Bailaores, cantantes y guitarristas de flamenco actuaban en los salones de París. La época de mediados de la década de 1870 marcó el momento álgido del interés cultural francés por España, hasta el punto de que, en la Exposition Universelle de París de 1878, las que atrajeron las mayores multitudes fueron las exposiciones españolas. Más allá del gusto por el estereotipo exótico, existía también un creciente apetito por otras visiones más realistas de España, como lo demostró el enorme éxito obtenido por el relato de sus viajes que hizo el barón Charles Davillier en *L'Espagne* (1874), ilustrado por Gustave Doré, a quien eligió, como él mismo explicó, para que «pudiera darnos a conocer no la España de la *opéra comique* y similares, sino la España real».[863]

Las investigaciones de Bizet sobre la cultura española estaban en consonancia con este nuevo interés francés por la España «au-

téntica». Pero los elementos musicales, el tema, el estilo y el color españoles que incluyó en *Carmen* estaban adaptados a la forma de la *opéra comique*, en la que lo que se esperaba era que aparecieran todos los viejos estereotipos sobre España. El libreto adaptaba solo una parte de la novela de Mérimée, y narraba una tragedia dramática más resumida sobre la caída en desgracia del soldado don José, que abandona a su amor de la infancia y sus deberes militares por la pasional gitana Carmen, cuya subsiguiente atracción por el toreador Escamillo lleva a aquel a asesinarla.

La primera función se representó en l'Opéra-Comique el 3 de marzo de 1875. Tanto los Viardot como Turguénev estaban entre el público, junto con Gounod, Offenbach y Massenet. La obra recibió una fría acogida. Los críticos se indignaron ante la naturaleza «inmoral» de los personajes, ante el sórdido realismo con el que la ópera representaba a las clases bajas, y en un momento en que el sentimiento antialemán seguía en un punto álgido en Francia, por lo que consideraron como el wagnerismo de la partitura.[864] La venta de entradas no fue muy bien. Las primeras actuaciones tuvieron lugar ante unos auditorios semivacíos. Bizet estaba desconsolado, según su amigo Gounod, pensó incluso en el suicidio. Siempre se había topado con grandes dificultades para alcanzar el éxito, y este último revés le parecía un golpe fatal para su carrera. Se retiró a Bougival, enfermó después de bañarse en las frías aguas del río y, el 3 de junio, murió de un ataque al corazón, ocasionado sin duda por el estrés que le provocaba su ópera fallida. Tenía tan solo treinta y seis años. Un sentimiento general de compasión hacia el compositor cambió entonces la fortuna de su ópera. La venta de entradas mejoró. En otoño volvió a aparecer en cartel y funcionó bien. Entre quienes la vieron entonces, estaba Chaikovski, que declaró que era «una obra maestra en todos los sentidos de la palabra». *Carmen* no volvió a verse en París hasta 1883, mientras tanto, triunfó en Viena, Bruselas, Londres, Dublín, Nueva York y San Petersburgo, y

hasta tal punto se hizo inmensamente popular en Alemania, que Bismarck la vería hasta veintisiete veces.[865]

En España la recepción fue complicada. Se representó por primera vez traducida al español en 1887, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, y muchos críticos la atacaron por alimentar los viejos estereotipos románticos —toros, gitanos, contrabandistas y demás—, pintando una España «oriental», consistente en una sociedad violenta y primitiva. Creían que la España moderna —cada vez más conectada con el resto de Europa gracias al desarrollo de las comunicaciones de masas y los viajes—, merecía conocerse mejor en el extranjero. Pero otros quedaron encantados con lo que consideraron la veracidad de la ópera; elogiaron la música y los bailes, la puesta en escena realista y el vestuario, como un verdadero reflejo de la España «auténtica». De hecho, de la habanera de *Carmen* se hicieron arreglos en muchas versiones diferentes, y circuló por la península ibérica como una obra típicamente «española».[866] Se había producido tal grado de intercambio cultural entre las fronteras nacionales del mundo moderno que ya no era posible, y ni siquiera importante, distinguir entre lo que era «auténticamente» nacional y lo que era foráneo o internacional.

II

La música rusa también alcanzó una nueva popularidad en Europa. Turguénev y Pauline actuaron como intermediarios, conectando a gente del mundo europeo de la música con la nueva generación de compositores emergentes de Rusia.

A lo largo de la década de 1870, Turguénev hizo varios viajes breves a Rusia, que posibilitaron las mejoras ferroviarias. Durante toda la década anterior, la construcción de ferrocarriles había experimentado en su país natal un auge que vino alentado, por un lado, por la derrota del país en la guerra de Crimea, que expuso la debilidad militar de Rusia ante las potencias industriales, y por otro, por la necesidad de mejorar el sistema de transporte

para la exportación de alimentos a Occidente, que era el medio principal de recaudar el capital necesario para la industrialización del país. Turguénev hizo una gran inversión en las nuevas acciones del ferrocarril ruso. Y tenía también invertido en ellos un interés personal; el tiempo que le llevaba viajar a su propiedad desde París se redujo de forma drástica con la apertura de una línea desde Varsovia que pasaba por Smolensk y Vilna, la cual se acabó en 1871. Le permitía viajar a Orel sin tener que pasar por Moscú o por San Petersburgo. El viaje desde París hasta su finca de Spasskoe —que en la década de 1850 podía llevarle hasta tres semanas—, se había reducido a tan solo cinco días.[867]

En sus viajes a Rusia, reanudó la relación con Stasov y con los Cinco, así como con otros compositores rusos, como Dargomyzhski, favorito del crítico nacionalista. Stasov le había contado que el círculo se reunía a menudo para interpretar obras aún sin terminar en las que estaban trabajando. Al principio, los compositores fueron reacios a permitir que Turguénev se uniera al grupo. Si bien reconocían su genio literario, sentían suspicacias por la actitud que había mantenido hacia su escuela y por su apoyo a su archienemigo Anton Rubinstein. Pero Stasov consiguió que cambiaran de opinión, y en la visita que Turguénev hizo a San Petersburgo en mayo de 1874, dieron un concierto privado en casa del crítico. A cuatro manos, interpretaron al piano el acto final de una ópera incompleta de Cui *Angelo* (1876), que a Turguénev le agradó, y *El convidado de piedra* (1872), de Dargomyzhski, que no le gustó. En el mismo viaje, Turguénev conoció a Musorgski. Fue en una cena, le pareció simpático —«tiene la nariz completamente roja, es un borracho y sus modales son totalmente naturales»—, y lo escuchó «cantar, o más bien gruñir, varios extractos de una ópera de su autoría [*Boris Godunov*], y también de otra que está componiendo ahora [*Khovanshchina*], que me pareció interesante y con mucho carácter, palabra de honor —contó a Pauline—. *Allons, allons,* messieurs *les Russes!!*».[868]

Emocionado por la promesa que encerraban estos compositores rusos, Turguénev compró un montón de partituras y se las envió a Pauline, instándola a que las hiciera circular entre sus contactos musicales de París. Los Cinco estaban empezando a ser conocidos fuera de Rusia, en parte a través de las actividades de Liszt, un entusiasta de su música, y en parte gracias a la promoción que les hacía Jules de Brayer, el organista de la catedral de Chartres, que realizó transcripciones de sus obras. Veintisiete de estas partituras importadas llegaron al conservatorio; obras de Chaikovski, Rimski-Korsákov, Cui y Musorgski, entre ellas *Boris Godunov*, que acababa de estrenarse en San Petersburgo en enero de 1874. Es muy probable que Claude Debussy, que fue estudiante en el conservatorio muchos años, conociera estas partituras para el momento de su graduación, en 1879, cuando se unió a la casa de Nadezhda von Meck, la adinerada viuda de un magnate ferroviario ruso y mecenas de Chaikovski, como profesor de piano para sus once hijos y como compañero musical. A través de von Meck, con quien pasó el año siguiente en Rusia, Debussy llegó a conocer bien la música de Chaikovski, Rimski-Korsákov y Borodin.[869]

Turguénev estaba de lo más entusiasmado con el joven Chaikovski, y se esforzó por buscar su música durante sus visitas a Rusia. Le impresionaron en particular los *Seis Romances, op. 6*, que había escuchado en un concierto solo de obras de Chaikovski en Moscú, en 1871. Le había enviado a Pauline la música a Londres, y a ella le gustó mucho, en especial el último, «Nada más que un corazón solitario», que ella enseguida había empezado a interpretar en sus fiestas musicales de Devonshire Place.[870] Más tarde, en París, Pauline incluyó los *Romances* en el repertorio de conciertos y los popularizó. Durante el verano de 1874, de nuevo en Rusia, Turguénev envió a Pauline un arreglo para piano del poema sinfónico de Chaikovski *Romeo y Julieta* (1871),

que ella tocó en los recitales públicos de piano por los que en aquel momento era más conocida en París.

Chaikovski era consciente del papel que desempeñaba Pauline como promotora de su obra. Llegó a estar comprometido con una antigua alumna de *madame* Viardot, la cantante belga Désirée Artôt, pero ella rompió el compromiso en 1869. Durante la década de 1870, visitó París con frecuencia, pero no conoció a Pauline entonces. A finales de 1876 comenzó a pensar en organizar un concierto en París para el marzo siguiente. Escribió al compositor ruso Serguéi Tanéyev, que entonces estaba en la capital francesa: «¿Parecería una locura por mi parte si le pidiera a Viardot, a través de Turguénev, que participara en mi concierto? Después de todo, ella ha interpretado mis canciones, ¿no es así? Si es una idea loca, tire la carta que adjunto sin más. Pero si cree que no es mala, vaya a buscar a Turguénev y entréguesela». El concierto no llegó a celebrarse, porque Chaikovski no consiguió recaudar los fondos necesarios. Pero Tanéyev estuvo en un recital en casa de Pauline aquella primavera y la acompañó al piano mientras ella cantaba «Nada más que un corazón solitario», con «sus características pasión, expresividad e impecable dicción», en palabras de un invitado presente aquella noche. Lopatin, que la escuchó cantar aquella canción en una de sus fiestas, contaba que: «Ya estaba mayor. Pero cuando cantó "Ia strazhdu" ["Estoy sufriendo"], me puso la piel de gallina. Cuánta expresión le puso. ¡Sus ojos, sus mejillas pálidas y huecas! ¡Debería haber visto al público!».[871]

Durante la década de 1870, los franceses estaban receptivos a la cultura rusa. La derrota ante Prusia acercó Francia a Rusia como aliado diplomático frente Alemania. Este acercamiento se mantuvo, con interrupciones, hasta culminar en la alianza franco-rusa de 1894. Los franceses invirtieron enormemente en la

economía rusa, en particular en los ferrocarriles, y a medida que Rusia se abría a Occidente, el interés occidental por el país también crecía. Se produjo una explosión de los libros de viajes sobre el país. Entre estos, estaba el gran éxito de ventas *Voyage en Russie* de Gautier. Los escritores británicos compartían este entusiasmo. Lewis Carroll había viajado a Moscú y lo había descrito como el país de las maravillas («uno ve, como a través de un espejo, imágenes distorsionadas de la ciudad») en su diario de viaje, lo que sería la inspiración para su libro *A través del espejo* (1871). Dos escritores que viajaron abundantemente por Rusia fueron Donald Mackenzie Wallace y Anatole Leroy-Beaulieu, que dieron forma a lo que quizá sean las primeras historias objetivas del país escritas por extranjeros en la década de 1870, y las de ambos se vendieron en gran número.[872] En suma, Rusia ya no se veía como la mera «barbarie asiática», como un «otro» oriental en marcado contraste con la «civilización europea», como ocurría treinta años antes, en la época del marqués de Custine. Estaba empezando a entenderse como parte de la propia Europa.

El interés europeo por Rusia creció con las exposiciones internacionales que se celebraron en Londres (con periodicidad anual, entre 1871 y 1874), y las universales en Viena (1873) y en París (1878), donde la artesanía rusa atrajo a algunas de las mayores multitudes. En la Exposition de París de 1878, hubo también una serie muy concurrida de conciertos de música rusa dirigidos por Nikolái Rubinstein, en los que se interpretaron obras de Chaikovski, Glinka, Anton Rubinstein y Dargomyzhski, aunque no la música de los Cinco, motivo de perplejidad y desilusión para mucha gente. La prensa parisina fue unánime en su respuesta crítica, considerando que la música era interesante pero poco original, con un estilo demasiado alemán o italiano. Esperaban algo más exótico, de carácter nacional, más «ruso». La recepción de la obra *Romeo y Julieta* de Chaikovski había sido similar, y en los *concerts populaires* el público la había silbado.[873]

Tal expectativa de encontrar un estilo nacional característico fue fundamental en la actitud de creciente receptividad que el público occidental fue desarrollando hacia las culturas que se ubicaban en la «periferia» del continente europeo, como Rusia, España, Escandinavia, el territorio checo, Hungría, etc. Deseaban que la música rusa sonara «rusa»; la música española, «española»; la húngara, «húngara» (aunque estuviera compuesta por Brahms), cosa que no esperaban de, por ejemplo, la música alemana, la italiana o siquiera la francesa (a la que lo único que le pedían era que no sonara alemana). Deseaban que la música de aquellos otros países pareciera exótica y diferente, que estuviera llena de motivos folclóricos, con danzas gitanas y bohemias. Tal expectativa alentó la producción desde estas tierras de un «estilo nacional destinado a la exportación». Los nacionalistas, a su vez, difundieron tanto en sus obras literarias como musicales el mito de una autenticidad de base popular, no solo con el objetivo de construir una nación propia, sino también de afirmar el carácter distintivo de su país entre las demás naciones de Europa. Ese fue el programa de Stasov y de sus seguidores. La intención del libro de Cui *La Musique en Russie* (1880), fue difundir en Europa el conocimiento de su música nacionalista, y tuvo una influencia duradera sobre las expectativas generales de cómo debía sonar la música rusa.

A Turguénev le espantaba la exotización de la cultura rusa que se estaba produciendo en Occidente. Deseaba ver a los artistas rusos formando parte de la «civilización europea», y creía que la expresión del carácter nacional debía estar subordinada a ese objetivo, interiorizada en su arte, no ondeado como un estandarte. Esa era la razón por la que consideraba grande el arte de Pushkin, Tolstói o Chaikovski; poseían un carácter ruso que no militaba contra su propio carácter europeo.

Turguénev también mantenía opiniones contrarias a las de Stasov en lo referente a la promoción de los artistas rusos en Europa. En París había muchos pintores rusos. Los más jóvenes provenían en su mayoría de la Academia de Bellas Artes y tenían becas para estudiar en los estudios de artistas consolidados, como Bonnat, Gérôme o Lefebvre, bajo la dirección de Bogoliúbov, el pintor ruso emigrado designado para supervisar su trabajo. La mayoría de ellos acusaba la influencia del arte de género y paisajista francés, y en especial la de los pintores de Barbizon, aunque en París también conocieron las tendencias más amplias de la pintura europea; Bogoliúbov los dirigió hacia la obra del pintor español Marià Fortuny como contrapeso de los franceses.

A Turguénev le impresionó el joven pintor Alexei Kharlamov, quien era, de entre todos los estudiantes rusos de París, que en su mayoría pintaban sobre todo obras de género y retratos, el que tenía una orientación más occidental. Se deshacía en alabanzas hacia él, lo comparaba con Rembrandt, cuya técnica Kharlamov había estudiado en el Hermitage. Le encargó unos retratos de Pauline, de Louis y de sí mismo (láminas 20 y 21), que son realmente excepcionales desde un punto de vista técnico. Los colgaron juntos en la galería pictórica de la rue de Douai, y Turguénev insistió en invitar a sus amigos para que inspeccionaran las tres pinturas (incluso pidió a Victor Hugo que acudiera). Los retratos de los Viardot se expusieron en ubicaciones excelentes en el Salón de 1875 (Louis fue miembro del jurado), mientras que la imagen de Turguénev se expuso en un lugar prominentemente en el Salón del año siguiente, cuando Zola, en su crítica anual, destacó a Kharlamov con los mayores elogios, aunque consideró que en su estudio de Turguénev había dado a su amigo «una expresión dura y triste» que no era «en absoluto su aspecto habitual».[874]

Empleando sus muchos contactos en París, Turguénev lanzó a Kharlamov en el mercado del arte. Goupil vendió varios de los

cuadros de aquel en su galería más lujosa, que estaba situada frente a la enorme y recién inaugurada Opéra de París en el Palais Garnier, y envió muchos otros a su sucursal de Londres, donde los marchantes ingleses cayeron como locos sobre los «bellos cuadritos» de Kharlamov, como los denominara un amigo envidioso, el pintor estonio Ernst Liphart, que consideraba que a Kharlamov lo había corrompido el concepto que Turguénev tenía del éxito. «Cuando un marchante de cuadros aparece en tu estudio y te ofrece un buen dinero por uno de ellos, convencido de que podrá revenderlo de inmediato a algún coleccionista al que ya tiene en mente, con una enorme ganancia, eso es el éxito», había escuchado Liphart decir a Turguénev. Si esto es cierto, se encontraba muy lejos de la opinión anterior de Turguénev; quizá fuera un reflejo de su propia evolución como escritor en el mundo de las publicaciones comerciales. «Pobre Kharlamov —escribió Liphart—, ha sido víctima de las teorías de su protector. El furor por los cuadritos de estilo italiano que los marchantes ingleses lo han instado a producir como churros ha matado al Kharlamov que prometían sus retratos de los Viardot.»[875]

Turguénev promocionó asimismo a otros artistas rusos en París. Escribió artículos sobre ellos en la prensa, los puso en contacto con marchantes y los ayudó a encontrar compradores para su obra. Organizó la venta de cuatro pinturas de Arkhip Kuindhzi a Charles Sedelmeyer, un marchante austriaco residente en París. Con la ayuda de Louis Viardot, quien lo cubrió de elogios en la prensa francesa y belga, consiguió que se expusieran dos esculturas de Mark Antokolski en la Exposition Universelle de 1878, donde se las galardonó con una medalla de oro, lo que le granjeó al autor muchos encargos en el extranjero.[876]

Puso un esfuerzo particular en ayudar a Vasili Vereshchagin, cuyos grandes lienzos de batallas y paisajes de Asia Central pudo ver por primera vez durante una estancia en Moscú en 1876. Dos años más tarde, visitó el estudio del artista en Maisons Laffi-

tte, cerca de París, y quedó tan impactado por la originalidad del pintor que pensó en escribir una biografía. Turguénev organizó una gran exposición de su obra, la primera muestra individual de un artista ruso en París, y puso anuncios en los periódicos, escribió artículos promocionales y consiguió que más de treinta críticos escribieran reseñas de la exposición, todas en extremo favorables, en la prensa francesa e internacional. La exposición fue un gran éxito; cincuenta mil visitantes formaron largas colas en el Cercle artistique de la rue Volney para ver los descomunales lienzos, cuyo impacto residía en la brillantez de la luz y del color y en las inusuales escenas de la estepa de Asia Central. Vereshchagin cosechó un éxito similar en Viena, donde aproximadamente ciento treinta mil personas, una sexta parte de la población adulta de la ciudad, visitaron la exposición en el Künstlerhaus en tan solo tres semanas, en el otoño de 1881. También en Berlín, la primavera siguiente, vieron la exposición ciento treinta y cuatro mil personas pagando entrada (y muchas más gratis), y más en Hamburgo, Dresde, Budapest y Bruselas a lo largo de 1882.[877]

La relación de Turguénev con el pintor Iliá Repin fue más problemática, debido al estrecho vínculo que el artista mantenía con Stasov. El crítico nacionalista lo había adoptado como la estrella más brillante de los *Peredvizhniki* o Ambulantes, pintores que se habían separado de la Academia de Bellas Artes a principios de la década de 1860 y que, como los Cinco en el ámbito de la música, se habían propuesto crear obras en un «estilo ruso». Turguénev reconocía el talento de Repin, pero desaprobaba el arte nacionalista y políticamente comprometido que Stasov lo instaba a crear. Criticó su cuadro *Compositores eslavos* (1872), un encargo para el auditorio del hotel Slav Bazar de Moscú, porque le parecía «falso y artificial» representar a compositores vivos y muertos juntos en una misma escena. También se enfrentó a Repin por escribirle a Stasov, en una carta que el crítico publicó,

que «renunciaba» a Rafael.[878] Para Turguénev, que rendía culto en el altar de la civilización europea, esto equivalía a decir que renunciaba a Cristo.

Repin llegó a París en 1873, con una beca de la Academia, y permaneció allí los tres años siguientes. Expuesto al arte occidental, comenzó a apartarse de la escuela nacional rusa y a pintar en un estilo influenciado por los impresionistas, cuya primera exposición, en 1874, tuvo lugar mientras él trabajaba en *Un café parisino* (1875), una de sus obras más impresionistas. Repin recibió un encargo de Pável Tretiakov, fabricante textil de Moscú y mecenas de las artes, para que pintara un retrato de Turguénev en París (lámina 19). Debía exponerse en la galería de rusos famosos que Tretiakov tenía pensado añadir a su museo de arte nacional. El cuadro no salió bien, a los Viardot no les gustó, y Repin se vio obligado a introducir modificaciones que él creía que empeoraban el retrato. Turguénev, poco convencido del talento de Repin como retratista, recurrió a Kharlamov y siempre dejó muy clara su preferencia por el retrato de este último.[879]

La posición prominente que se le dio a Kharlamov en el Salón enfureció a Repin, cuyo *Un café parisino* estaba colgado tan alto que pasó del todo desapercibido; cuando, tres semanas después, ejerció el derecho a pedir que el cuadro fuera recolocado en una posición más baja, el comité lo colgó más alto aún. «Aquí uno necesita tener protección y contactos», le contó en una carta al pintor Iván Kramskói, que estaba en Rusia. A diferencia de Kharlamov, a Repin no le resultaba fácil vender cuadros en Europa. «Los rusos no los compran, y los franceses tampoco», se lamentaba ante Stasov. Turguénev no fue muy alentador. Escribió a Stasov diciéndole que para Repin sería mejor «volver a colocarse bajo su protección, aún mejor, volver a Moscú. Es de ahí de donde viene, ese es su ambiente». El fracaso de Repin para hacerse un hueco en el mercado de París, capital mundial del arte, fue una fuente de amarga decepción para el pintor, que más tarde

culparía al rechazo que Turguénev manifestaba a la escuela nacionalista rusa: «Éramos todos idealistas con un cariz social, mientras que Turguénev era, después de todo, un esteta».[880] Era un resentido reconocimiento del papel crucial que el escritor tuvo como intermediario entre los artistas rusos y el estamento artístico parisino.

III

Turguénev fue un gran comprador de arte durante la década de 1870. Su presencia en el Hôtel Drouot era frecuente, la gran casa de subastas de París, una *bourse* de arte y un cajón de sastre, donde su figura alta y elegante, habitual de los bancos delanteros, desde donde mejor podía examinar los cuadros con sus impertinentes, era bien conocida por los subastadores. También compraba en galerías privadas, en particular en Durand-Ruel, y a veces en los estudios de los propios artistas. A Flaubert le hacía gracia la «manía de comprar cuadros» de Turguénev, tal como lo refirió ante George Sand en mayo de 1874: «Nuestro amigo pasa todo el tiempo en las salas de subastas. Es un hombre de pasiones; tanto mejor para él».[881]



Sala de exposiciones del Hôtel Drouot, grabado sobre un dibujo de Daumier, 1862. Charles Maurand, sobre un dibujo de Honoré Daumier, sala de exposiciones del Hôtel Drouot, grabado, 1862. (*Imagen de libre acceso del Davison Art Center, Wesleyan University, Middletown, Connecticut*)

En la época de este furor comprador, a Turguénev le sobraba el dinero. En una carta enviada a Claudie, de agosto de 1874, bromeaba diciendo que tenía el tacto de Midas («Estoy desbordado por la gota y por el oro»), y dibujó una caricatura de sí mismo sepultado bajo sacos de dinero. Sus libros se vendían bien. Recibía grandes anticipos por los derechos para publicar por entregas sus nuevas obras. *Vestnik Evropy* le pagó 9000 rublos (36 000 francos) por la novela *Tierras vírgenes*, lo que lo convertía en el novelista mejor pagado de Rusia. Obtenía también buenos ingresos de sus obras completas en ocho volúmenes, cuya tercera edición se publicó en Moscú entre 1874 y 1875.[882]

En la compra de obras de arte, Turguénev dependía en gran medida de la experiencia de Louis Viardot. El mercado del arte era un lugar de riesgo, lleno de falsificaciones y de atribuciones erróneas, aun en las galerías más reputadas. Turguénev se quemó los dedos en más de una ocasión, como, por ejemplo, cuando compró un cuadro que pasaba por ser obra de Jules Dupré al marchante Oudrat, quien la vendía en nombre del banquero Alphonse de Rothschild, y que no aceptó la devolución cuando se descubrió que era falso.[883] Si a Turguénev le gustaba un cuadro, le pedía a Louis su opinión. Bogoliúbov decía que aquel delegaba en este todos los asuntos relacionados con el arte, y que no tenía opinión propia, idea de la que se hacía eco Repin, quien describía a Viardot como un «gran experto» en pinturas, aunque del tipo «exclusivamente interesado en el virtuosismo de la pincelada», que examinaba con detalle microscópico, «sosteniendo unos impertinentes delante de los ojos». Esta valoración sobre el juicio de Turguénev no es del todo justa. Louis tenía buen gusto para los viejos maestros, en especial los de la escuela española, en la que era una gran autoridad, mientras que Turguénev tenía una colección más ecléctica, una mezcla de obras antiguas y contemporáneas, algo típico de los aficionados de aquella época. El ensayista Émile Bergerat la calificó como «la colección ideal del poeta», con algunas obras buenas y otras no tan buenas, «como todas las colecciones reunidas con prisa (una colección de calidad es trabajo de toda una vida) […]. Coleccionaba cuadros al azar, sin motivación económica, únicamente por el placer de reunir cosas bonitas y familiares a su alrededor».[884]

El núcleo de tal colección lo formaban obras de arte paisajístico francés, entre las que se incluían muchas de los principales pintores de Barbizon. Tenía paisajes de Corot, Rousseau, Millet, Diaz, Dupré, Daubigny, Courbet, Boudin y Chintreuil. Sin embargo, aunque parezca sorprendente, no tenía una sola obra de los impresionistas. No era infrecuente que los coleccionistas de

Barbizon pasaran a comprar impresionistas antes o después. Ambas escuelas se exponían juntas en la galería de Durand-Ruel. No estaban lejos desde un punto de vista artístico y se parecían en su abordaje del arte paisajístico, un campo en el que Corot, a quien Turguénev admiraba en particular, era lo más parecido a un precursor del impresionismo (en 1896, el pintor Henri Matisse consideró a Corot como un impresionista). Turguénev defendía el deber del pintor de captar lo que él mismo llamaba las «impresiones que deja la naturaleza», más que copiarla con precisión fotográfica. Era eso lo que él pretendía hacer en sus propias descripciones en prosa del paisaje. Cierta vez, le explicó a un amigo ruso, el poeta Yakov Polonsky, que los cuadros de Corot funcionaban como realismo si se miraban no de cerca, en búsqueda de una reproducción literal de la realidad, sino a una distancia de unos pocos metros, tras los pasos de la «impresión» sensorial que producían en el espectador de estar realmente en medio de la naturaleza, mediante los efectos del color, de la luz y de la sombra.[885] Esto era, en esencia, lo que querían lograr los impresionistas.

Tal ausencia resulta aún más sorprendente teniendo en cuenta que, en 1874, Turguénev había comprado una casa con los Viardot en Bougival, un pueblo junto al Sena en las afueras de París, donde Renoir, Monet, Sisley y Morisot, amigo de los Viardot, no solo residían, sino que pintaban veraniegas escenas de río. Bougival era una de las *banlieus*, los barrios suburbanos de París, donde el campo se había visto invadido por las casas de verano de la clase media urbana. Fue un refugio para los artistas que deseaban escapar del bullicio de la ciudad, y los fines de semana se inundaba de excursionistas que llegaban en tren para disfrutar de los placeres que ofrecía la ribera del río, a saber, los lugares para hacer pícnic, el alquiler de botes, los restaurantes y las cafeterías. Los hermanos Goncourt describieron un paseo por el río de Bougival un domingo por la tarde de junio de 1862. Las zonas de hierba estaban repletas de pintores, gente que hacía pícnic, pa-

rejas que «leían en voz alta *Le Figaro*»… pero al fin pudieron «encontrar un rincón donde no había ningún pintor paisajista sentado ante el caballete ni ningún resto de melón tirado por el suelo».[886]

Todo ese tramo del río Sena, desde Bougival hasta Argenteuil, era un imán para los pintores plenairistas de París. Muchos de los impresionistas emergentes optaron por vivir en estas *banlieues* porque el alquiler era más barato que en París, y llegar allí en tren era fácil. A principios de la década de 1870, Monet vivía en Argenteuil, Pissarro en Pontoise y Sisley y Renoir en Louveciennes-Voisins, cerca de Bougival. Los hermanos Goncourt llamaban a esta zona del río «el estudio al aire libre de la escuela francesa moderna» (Kenneth Clark ubicó «la cuna del impresionismo» en el café de La Grenouillère, junto al río, cerca de Bougival, donde, en 1869, tanto Monet como Renoir pintaron escenas de río (lámina 24) con bañistas, barqueros, mujeres paseando ataviadas con luminosos vestidos blancos, con toda la escena suavizada por el cálido resplandor de la luz del sol de la tarde y los ondulantes reflejos de los árboles y el cielo en las aguas del Sena.[887]

Turguénev y los Viardot alquilaron una residencia de verano en Bougival en 1873, y les gustó tanto que decidieron comprarse una propia. La casa, que eligieron al año siguiente —un ejemplo típico del pabellón neoclásico (*pavillon de plaisance*) que se construía en la década de 1830—, se ubicaba en una gran parcela de tierra boscosa que en tiempos había sido parte de las tierras de la emperatriz Josefina, y que entonces era propiedad de un médico. La compraron por 180 000 francos, dos tercios de los cuales pagó Turguénev, y se gastaron otros 15 000 francos en mejoras. A Pauline no le gustaba la casa. Le parecía demasiado «burguesa» y «banal», la casa de un «tendero» sin ningún «sentido del arte ni gusto», y decía que era demasiado pequeña. Pero a Turguénev le gustaba su ambiente rústico. Pensaba en las partidas de caza que

podría realizar con Louis y planeaba construir un chalé en el bosque en el que pudiera escribir. Les Frênes, «los fresnos», como llamó a la casa, era en parte de estilo suizo, pero se parecía más a una *dacha*, y todo lo que había en ella, desde los simples muebles de madera hasta las vidrieras de las puertas, que mostraban escenas de la vida rusa en el campo (lámina 32), debía recordarle a su hogar. Este era el lugar donde, durante sus últimos años, Turguénev materializó toda su escritura, donde se sintió más feliz. «Bougival —escribiría—, es para mí lo mismo que la Meca para los musulmanes.»[888]

La popularidad de los pintores de Barbizon quedaba reflejada en los altos precios de sus obras. Durand-Ruel, que poseía la mayoría de las existencias, sabía cómo hacer aumentar su valor. «El valiente Durand no conoce obstáculos y afirma que las pinturas de usted deben subir hasta alcanzar los precios de Meissonier», escribió Sensier a Millet en 1873. Los precios de Millet terminarían superando a los de Meissonier. A principios de la década de 1870 se pagaban regularmente más de 20 000 francos por sus cuadros (*El pastor cuidando a su rebaño* se vendió por 40 000 francos en 1872), lo que hizo de Millet uno de los pintores más cotizados de la época, aunque los precios de algunos cuadros de Rousseau fueron aún más altos, como *Le Givre* (lámina 23), que alcanzó los 60 000 francos en1873.[889]

Mientras tanto, los impresionistas a duras penas conseguían vender su obra. Muchos coleccionistas de arte, como Turguénev, evitaban comprarlos. Resultaban demasiado vanguardistas y no eran inversiones seguras, como los pintores de Barbizon. En la primera exposición del grupo, que se organizó en el estudio fotográfico de Nadar, en el *boulevard* des Capucines, durante la primavera de 1874, se ridiculizó a los impresionistas. «[La prensa] azuzó de tal modo a la opinión pública en contra de estos peli-

grosos innovadores —contaba Durand-Ruel—, que los asistentes llegaban ya con la firme intención de reírse, y ni siquiera se molestaban en mirar.»[890] Al año siguiente, en una subasta de sus obras celebrada en el Hôtel Drouot, se produjo tal tumulto de gente que gritaba insultos a las pinturas, que Charles Pillet, el subastador, tuvo que llamar a la policía para protegerlas, vendidas la mayoría por sumas insignificantes, muchas de ellas por menos de 100 francos. Según el *procès verbal* de la subasta, el martillo marcó la venta de setenta y tres obras, que obtuvieron un total de 11 496 francos, un promedio de 157 francos por cada cuadro, muchos de ellos recomprados por Durand-Ruel a precios más altos solo para mantener el valor de su *stock*. En la segunda exposición, esta vez en la galería de Durand-Ruel, en abril de 1876, se volvió a ridiculizar a los impresionistas. «Acaba de abrirse en el local de Durand-Ruel una exposición de lo que se dice que es pintura —escribió el crítico de *Le Figaro*—. Cinco o seis locos, de los cuales uno es mujer, han decidido exponer sus obras. Hay personas que se echan a reír frente a estos objetos. Personalmente, a mí me apenan. Estos supuestos artistas se llaman a sí mismos intransigentes, impresionistas.» El estamento artístico reprendió a Durand-Ruel por respaldarlos. «Se me trató como a un loco y como a una persona de mala fe —escribió—. Poco a poco, la confianza que había logrado inspirar desapareció, y mis mejores clientes empezaron a cuestionarme. "¿Cómo es posible", me decían, "que, después de haber sido uno de los primeros que amó la escuela de 1830 [los pintores de Barbizon], elogie ahora estos cuadros que no tienen ni una pizca de calidad?".»[891]



«Los pintores impresionistas podrían duplicar el efecto de su exposición en el público si en ella sonara música de Wagner.» Caricatura de Cham (Amédée de Noé), en *Le Charivari*, 1877.

Cham (Amédée Charles Henri, conde de Noé), «Los pintores impresionistas podrían duplicar el efecto de su exposición en el público si en ella sonara música de Wagner», caricatura en *Le Charivari*, 22 de abril de 1877. (*Universitätsbibliothek Heidelberg*)

Los impresionistas achacaron estos fracasos a la incapacidad del público para reconocer su valor. El escándalo de las dos primeras exposiciones se convertiría en parte de su mitología como genios no reconocidos; durante el siglo XX esta fue una idea central en su marca. Tal como dijo Monet a Durand-Ruel en 1881: «En París hay apenas quince coleccionistas *amateurs* con capacidad para que les guste un cuadro sin el sello del Salón. Otros ochenta mil compradores no adquirirán nada si no ha pasado por el Salón». El problema al que se enfrentaban los impresionistas tenía menos que ver con los paisajes que con el modo de representar la figura humana, el cual parecía una afrenta a los conceptos establecidos de la belleza (Courbet también había faltado al conjunto de estas convenciones artísticas). Transcurrió un tiempo antes de que las sensibilidades pudieran aceptar los nuevos

principios estéticos de los impresionistas. Henry James, por ejemplo, fue absolutamente incapaz de apreciar lo que intentaban hacer los impresionistas cuando acudió a la segunda exposición. Creyó que querían ser realistas, que trataban la «realidad sin adornos» de una manera floja, y que ninguno de ellos mostraba «signo alguno de tener ningún talento de primer nivel». El efecto, dijo, era que habían conseguido «hacerme tener mejor opinión que nunca de todas las viejas reglas que decretan que la belleza es belleza y la fealdad, fealdad, y nos advierten contra las sofisticaciones de la saciedad». Pero, ocho años después, en *El arte de la ficción*, James empezó a aceptar aquella empresa estética, y declaraba que una «novela es, en su definición más amplia, una impresión personal sobre la vida». Y más tarde cambiaría por completo de opinión acerca de los impresionistas. En su ensayo de 1905 «New England: An Autumn Impression», elogiaba a los «maravillosos» Manet, Degas y Monet por ofrecer el «efecto momentáneo de un gran dulce resbaloso que se desliza, sin aviso previo, entre los labios apretados de la inanición semiconsciente».[892]

El gusto no se desarrolla por sí solo; se moldea a través de intermediarios —mecenas influyentes, críticos, marchantes y coleccionistas—, que son punta de lanza en la compra y promoción de obras nuevas cuya aceptación, para el *establishment* y para el público en general, resulta difícil. Estos intermediarios desempeñarían un papel decisivo en el cambio de actitud hacia los impresionistas. Los primeros signos de este cambio pudieron verse en la reacción de la crítica a la tercera exposición, en 1877, pero la verdadera transformación no empezó hasta la década siguiente, cuando Durand-Ruel encontró un mercado para ellos en Estados Unidos.

La crítica desempeñó un papel de vital importancia en dicha transformación del gusto artístico. Uno de los primeros en abanderar la causa de los impresionistas fue Théodore Duret, amigo y

promotor de Manet desde 1865, y que en 1873 empezó a comprar Pissarros y Monets. Duret no escribió demasiado sobre sus obras hasta el folleto *Les peintres impressionistes*, de 1878, pero invirtió mucho tiempo en persuadir a sus amigos y contactos de que los compraran, entre ellos estaban Étienne Baudry, escritor y dandi, y Charles Ephrussi, crítico de arte y coleccionista perteneciente a una familia de banqueros de Odessa, que sería uno de los modelos para el Swann de Proust en *En busca del tiempo perdido*. Duret asesoró a Sisley y a Pissarro acerca de los temas que podrían interesar a los compradores y sobre el precio que podían pedir por sus cuadros, y a veces hacía de agente en las ventas (más tarde actuaría como comprador y asesor para Louisine y Henry Havemeyer, el barón estadounidense del azúcar, cuya gran colección de cuadros impresionistas se legó al Metropolitan Museum of Art tras su muerte, en 1929).[893]

En términos de influencia real, el crítico más importante en abanderar la causa de los impresionistas durante la década de 1870 fue Zola. Fue él quien dirigió la atención de Turguénev hacia ellos a finales de la década, aunque para entonces el escritor ruso había dejado de comprar obras de arte.[894] Zola llevaba promocionando a Manet y a sus acólitos desde 1863, cuando los cuadros de aquel, entre ellos *Le Déjeuner sur l'herbe*, recibieron el rechazo del Salón y se expusieron, como es sabido, en el llamado Salon des Refusés, con permiso de Napoleón III. Zola se identificaba con Manet y con el resto de los pintores rechazados (entre ellos Courbet, Pissarro, Cézanne, Whistler y Fantin-Latour), en cuanto pioneros de una forma de arte verdaderamente moderna, liberada de las convenciones de la «pintura de tocador» y del estamento académico conservador. Los consideraba como aliados de la campaña a favor de una literatura actual en la que él mismo estaba embarcado. El apoyo a Manet, en particular, fue vigoroso y sonoro. «Manet será uno de los maestros del mañana —escribió en *L'Évènement* en mayo de 1866—, y si yo estuviera en po-

sesión de una fortuna, haría un buen negocio comprando todos sus cuadros. En cincuenta años, valdrán veinte veces el precio de hoy, mientras que ciertos cuadros que hoy se valoran en 40 000 francos no llegarán ni a 400.» El artículo, reeditado como folleto en 1867 con un segundo estudio de Manet, sentó las bases de una larga amistad que se consolidó cuando ambos se conocieron por fin en el círculo artístico del Café Guerbois, adonde Zola acudió de la mano de Cézanne, amigo de la infancia. Pissarro, Monet, Renoir, Degas, Fantin-Latour y el belga Alfred Stevens eran clientes habituales del café, que funcionaba como una especie de sede donde estos artistas hacían la corte a los periodistas.[895] La gratitud de Manet por los artículos de Zola quedó expresada en su famoso retrato del escritor en su escritorio (lámina 25). En la pared, detrás de Zola, se ve una reproducción de la *Olympia* de Manet (1863), y sobre el escritorio, claramente visible, su folleto sobre el pintor.

La defensa de Zola de los impresionistas fue constante durante toda la década de 1870. Los defendió como realistas en el arte del retrato, género en el que se los ridiculizaba, con el mismo argumento que había empleado Turguénev para los paisajes de Corot. «A veinte pasos —escribió en una reseña de la Tercera Exposición de los Impresionistas—, no se puede distinguir claramente la nariz o los ojos en el rostro de una persona. Para replicar un rostro tal como uno lo ve, no es necesario pintar todas las arrugas de la piel sino su expresión viva.» Zola elogió a todos los pintores de la exposición, pero mostró especial entusiasmo con los siete lienzos de la Gare Saint-Lazare de Monet (lámina 28): «Se puede oír el ruido de los trenes, el humo acumulándose en el vasto interior acristalado. Nuestros artistas deben encontrar la poesía en estas estaciones, igual que sus padres la encontraron en los bosques y los ríos».[896]

El lugar donde Zola vio a los impresionistas más a menudo fue en el salón de su editor, Georges Charpentier, que desde

muy temprano fue un gran mecenas de este grupo de artistas. Los viernes por la noche, en casa de los Charpentier, se codeaban con escritores, actores, periodistas y políticos, entre los que en ocasiones se encontraban Léon Gambetta, Jules Ferry y Jules Grévy, tres de los dirigentes políticos más importantes de la república. Al morir su padre, Gervais, en 1871, Charpentier se había hecho cargo de la empresa familiar, famosa por su colección de libros de bolsillo, la Bibliothèque Charpentier, e inmediatamente le imprimió una dirección moderna, contratando a Zola y Flaubert. Charpentier era el editor que Zola había estado buscando, alguien que pudiera pagarle 500 francos al mes y darle la seguridad que necesitaba para, tal como había dicho en 1868, «hacer algo grande», es decir, escribir su serie de veinte novelas de los Rougon-Macquart, que empezaría tres años después con *La Fortune des Rougons*. Tal era la gratitud de Zola que hubo quienes pensaron que promocionaba a los impresionistas para congraciarse con Charpentier.[897]

El editor compró su primer cuadro impresionista en el Hôtel Drouot en 1875; pagó 180 francos por *Le Pêcheur à la ligne* (*El pescador*) de Renoir. El pintor se convirtió pronto en una presencia habitual en la casa de los Charpentier, en la rue de Grenelle, y allí pintó el famoso retrato de *Madame Georges Charpentier et ses enfants* (lámina 27), cuadro que Proust, que de joven asistía a su salón de los viernes, invocaría en *En busca del tiempo perdido* como un recuerdo de «la poesía de una casa elegante y de bellas *toilettes* de nuestro tiempo».[898] A través de Renoir, los Charpentier comenzaron a comprar obra de otros pintores impresionistas, que a menudo les escribían para pedirles préstamos en adelanto sobre la venta de futuras obras. En 1879, Charpentier fundó un semanario, *La Vie Moderne*, para promocionar sus ideas y ayudarles económicamente, con el pago de los artículos que escribían. A instancias de su esposa, cuyo criterio artístico los impresionistas buscaban a menudo, abrió una galería para ellos en el Passage des

Princes, uno de los pasajes comerciales diseñado por Haussmann, cerca del *boulevard* des Italiens. En la primera exposición, de obra de Manet, en 1880, se entregaba un catálogo gratuito a los transeúntes que pasaban por la calle, pero no se vendió ni un cuadro. [899]

El salón de Charpentier fue fundamental para que otros mecenas invirtieran en los impresionistas. Muchos de sus primeros coleccionistas fueron asistentes habituales a su salón (Duret y el cantante de ópera Jean-Baptiste Faure, por ejemplo) o parte de una élite parisina más amplia que se mezclaba con aquel grupo. Aun así, el número de personas de París que, en la década de 1870, compraban obra a los impresionistas no superaba las cincuenta. Algunos tenían amistad con los artistas, como el compositor Emmanuel Chabrier, amigo de Manet y Degas, quien lo pintó; es el único miembro del público que se ve en su cuadro *La orquesta de la Opéra* (1870; lámina 26). Otros eran los mismos artistas, en concreto el pintor impresionista Gustave Caillebotte, que había heredado una renta personal de 100 000 francos anuales del negocio de suministros militares de su padre. No solo compró muchos de los cuadros de los impresionistas, sino que también les prestó dinero. Sin embargo, la mayoría de los primeros compradores eran hombres hechos a sí mismos, como manufactureros, financieros o profesionales, que se identificaban con el arte moderno, que mostraba el mundo en el que vivían, en particular la orilla derecha de París. Los motivos que los impulsaban a comprar eran diversos: bien deseaban decorar sus mansiones con pinturas de su gusto, o comprar arte con fines especulativos, o como una declaración de intenciones sobre su estatus de importancia como mecenas de las artes. Su apoyo contribuyó a la construcción social de una imagen más burguesa de los impresionistas.

Entre estos primeros coleccionistas de arte impresionista se encontraba Ernest Hoschedé, dueño de unos grandes almacenes.

Fue el comprador original del cuadro *Impresión, sol naciente*, de Monet, la obra que dio nombre al movimiento, y por el que pagó lo que entonces era un precio elevado por un cuadro impresionista, 800 francos, en una transacción mediada por Durand-Ruel. Henri Rouart, otro de los primeros compradores, era ingeniero y fabricante de los tubos metálicos de pintura que empleaban los impresionistas. Rouart era un viejo amigo de Degas, quien lo pintó frente a su fábrica en un retrato fechado en torno a 1875. También era un comprador habitual en las subastas del Hôtel Drouot, que había empezado con los pintores de Barbizon, pero que gradualmente fue acumulando una gran colección de impresionistas. Otro comprador de las subastas del Hôtel Drouot fue Victor Choquet, funcionario del Ministerio de Economía, donde tenía un salario anual de 4000 francos, aunque contaba también con ingresos derivados de la fábrica textil de su padre. Choquet era amigo de Monet, Renoir y Cézanne, cuya obra defendió con pasión; según el crítico de arte Georges Rivières, durante la Tercera Exposición, a la que prestó muchas pinturas, permaneció en la galería «abordando a quienes se reían, avergonzándolos por sus comentarios descorteses, azotándolos con comentarios irónicos». Un cuarto coleccionista, Paul Gachet, era hijo del dueño de un molino y ejercía como médico en Auvers-sur-Oise, una especie de colonia de artistas, donde a menudo recibía a los impresionistas y a veces les daba tratamiento; por ejemplo, Vincent van Gogh, por recomendación de Pissarro, acudió a él en busca de opinión médica durante las últimas semanas de su vida. Gachet compró muchos de sus cuadros (tuvo también treinta del Cézanne posimpresionista) y aparecía con frecuencia en sus retratos. Un quinto coleccionista, más inusual, fue Eugène Murer, un pastelero que tenía una tienda en París, donde conoció a los impresionistas a través de Gachet y del pintor Armand Guillaumin, del que era amigo de la infancia. Murer compró un centenar de cuadros, a menudo aceptando obras de

arte a cambio del dinero que le debían los impresionistas, y era conocido por regatear el precio, pues nunca quería pagar más de 200 francos por ninguna obra.[900]

Más que ninguna otra persona, fue Durand-Ruel quien permitió a los impresionistas abrirse un mercado. Sin él, con toda probabilidad, no habrían llegado a ser tan ampliamente conocidos, y la historia del arte moderno sería distinta por completo. A principios de la década de 1870, Durand-Ruel era el único marchante de París que apoyaba a los impresionistas. Veía su obra como una evolución de los pintores de Barbizon, y creía que podía repetir el éxito que había logrado con ellos mediante las mismas tácticas. La idea básica de su estrategia de negocio, que llegaría a convertirse en práctica común en el sistema de los marchantes modernos, era comprar una gran cantidad de obras de un artista y aumentar su valor haciéndole promoción. Fue el primero de una nueva generación de marchantes de arte que cambió el gusto del público, estimulando el interés por una marca artística desconocida, al contrario de la práctica habitual, que era comerciar con obras de arte ya conocidas y que tenían demanda.

Durand-Ruel compró obra de los impresionistas al por mayor, empleando préstamos bancarios y, si era necesario para arrinconar al mercado, estableciendo asociaciones con otros marchantes, como Héctor Brame, con quien, a partir de 1865, adquirió prácticamente el monopolio de las obras de Corot y Rousseau. Durand-Ruel, que invirtió en su obra durante mucho tiempo, fue tanto el mecenas como el marchante de los impresionistas. Les concedió préstamos y les dio aliento cuando más lo necesitaban. Hubo algunos momentos en que estuvo cerca de la bancarrota porque sus cuadros no se vendían. Para aumentar el valor de estos en el mercado, Durand-Ruel empleó toda una serie de innovadoras estrategias adoptadas de la práctica de los inversores en bolsa. Elevaba las pujas por sus propios artistas para aumentar la percepción de valor, igual que Saccard, el especula-

dor de la novela *El dinero* de Zola, compra acciones de su propio banco para aumentar su valor. Tal como había hecho con los pintores de Barbizon, fundó una revista de arte para promocionar a los impresionistas. Se especializó en exposiciones individuales, práctica que se generalizó a partir de la década de 1880, a medida que otros marchantes pudieron comprobar el éxito que tenían, y en vez de colgar los cuadros de la manera abigarrada que era habitual entonces, dio a cada uno de ellos una gran cantidad de espacio para destacar su importancia. Se esforzó mucho por llevar sus obras a las galerías y museos públicos, que consideraba «nuestra mejor publicidad». Prestó obras a exposiciones internacionales y estableció vínculos con agencias y marchantes para realizar ventas en el exterior. A partir de la década de 1870, el mercado del arte se fue internacionalizando a un ritmo cada vez mayor, a medida que las reproducciones fotográficas, más económicas; el telégrafo y la existencia de un sistema postal más ágil permitieron que la información sobre los nuevos cuadros cruzara las fronteras nacionales con mayor facilidad. Durand-Ruel fue uno de los primeros marchantes en explotar por completo estos nuevos recursos en su trato con agencias de Europa y América. Gracias a él, los impresionistas encontrarían sus mayores mercados en Estados Unidos y en Rusia durante las últimas dos décadas del siglo.[901]

En 1878, los problemas económicos obligaron a Turguénev a vender su colección de arte. La falta de liquidez había comenzado dos años antes. La crisis de los Balcanes, que condujo al estallido de la guerra ruso-turca en 1877, hizo descender el valor del rublo, y dificultó su cambio por francos. «Mi economía ha quedado paralizada por completo», se lamentaba Turguénev a Flaubert. Al mismo tiempo, sus propiedades también estaban rindiendo menos. Su mayordomo, Kishinsky, las administraba aún

peor de lo que lo había hecho su tío, hecho que a Turguénev le llevó nueve años reconocer, hasta que lo despidió en agosto de 1876; hasta ese momento le habían robado 130 000 francos, «una gran parte de mi fortuna», tal como explicó a Flaubert. «De ser un hombre con medios sustanciales (lo que se dice "rico" no fui nunca) he pasado a ser una persona que apenas se las arregla para sobrevivir.» Louis le aconsejó que dejara a su hermano la administración de sus propiedades, o que las vendiera y viviera como cualquier otro burgués de la capital: «Nada de administradores, nada de granjas, nada de demoras, nada de preocupaciones y nada de cuentas». Pero Turguénev no fue capaz de abandonar el hogar de sus ancestros y, en vez de ello, arrendó las tierras, por lo que recibía un modesto ingreso anual de 5000 rublos (unos 20 000 francos cuando mejoró el tipo de cambio). Esto, junto con sus ganancias literarias, habría sido suficiente para cubrir sus propias necesidades, si no hubiera sido por la cuestión de su hija Paulinette. Su marido había demostrado ser un hombre de negocios calamitoso y la fábrica de vidrio que dirigía estaba perdiendo mucho dinero. Ya había dilapidado el capital que Turguénev les había enviado con instrucciones de que lo reservaran para sus nietos, George y Jeanne, tal como la ley francesa permitía. Así que intentó conseguir un préstamo de su hermano Nikolái, que se lo negó, y después obtuvo un préstamo de 15 000 francos del barón Günzburg contra la garantía de sus acciones ferroviarias rusas. Pero ni siquiera eso fue suficiente para salvar a su hija de la ruina. Así que, de mala gana, puso sus cuadros en venta.[902]

La subasta se desarrolló el 20 de abril en el Hôtel Drouot. Turguénev estaba confinado en la cama con gota, por lo que le pidió a Antokolski que fuera en su lugar e intentara elevar las pujas. El catálogo de la venta lista cuarenta y seis cuadros, en su mayoría paisajes de los artistas de Barbizon, y una docena de obras holandesas más antiguas. Era mal momento para vender. La muerte reciente de varios de los pintores de Barbizon había

inundado el mercado de sus obras, al vaciarse sus estudios, y, en consecuencia, los precios habían caído. Faure y Hoschedé habían vendido sus colecciones en el Hôtel Drouot a principios de año, y ambos habían sufrido grandes pérdidas. El primero había retirado la mayoría de las pinturas porque no llegaron a alcanzar los precios de reserva, y el segundo, que se había visto obligado a vender por bancarrota, obtuvo una miseria por su colección (ciento diecisiete cuadros, entre ellos cinco Manets, nueve Pissarros, trece Sisleys y dieciséis Monets, por solo 70 000 francos). El cuadro de Monet *Impresión, sol naciente* fue a parar a manos de Georges de Bellio, un rumano residente en París, por 210 francos, una cuarta parte de la cantidad que Hoschedé había pagado por él cuatro años antes, y un paisaje de Sisley, *Acueducto en Marly*, se lo quedó el pastelero Murer por solo 21 francos.[903]

En el caso de Turguénev, el desastre fue similar. Los cuadros que salieron a subasta le habían costado 50 000 francos. Se vendieron por 37 000. Once de ellos los compró el marchante parisino Jules Féral, pero la mayoría fueron a manos de marchantes foráneos. Turguénev comparó estas pérdidas con la derrota francesa en la batalla de Sedan.[904]

IV

A su regreso a París desde Londres, Turguénev había reanudado su amistad con los escritores del círculo de Magny; Flaubert, Zola, Renan y Goncourt, que ya no se reunían en el mismo restaurante, sino en otros, como Le Brébant. Se les habían unido algunos escritores más jóvenes, como Alphonse Daudet y, desde 1873, Guy de Maupassant, que acababa de salir de la universidad y era el protegido de Flaubert, quien conocía a su madre desde la infancia. George Sand, que acudía en alguna notable ocasión, los llamaba «la escuela de Flaubert».[905]

Una vez al mes, los amigos se reunían en el Café Riche para lo que llamaban la *dîner des auteurs sifflés* o «cena de los autores abucheados», y también la «cena de los cinco». Los sitios a la mesa es-

taban reservados a aquellos que hubieran experimentado una catástrofe literaria, como era el caso de Flaubert, Zola, Goncourt, Turguénev o Daudet. Una vez a la semana, los domingos por la tarde, un grupo más amplio se reunía en el departamento de Flaubert, tres pequeñas habitaciones en el piso superior de una casa en la rue Murillo con una magnífica vista sobre el parc Monceau y, desde 1875, cuando la limitación de medios lo obligó a trasladarse a un alojamiento más barato, unas espartanas habitaciones en un ático con vistas a los tejados y las chimeneas del extremo pasado de moda del Faubourg Saint-Honoré. Zola contaba que, vestido «como un turco», con túnica, pantalón a rayas rojas y blancas y *calotte*, Flaubert daba calurosamente la bienvenida a cada invitado y los conducía a su salón, donde fumaba sin parar en unas pequeñas pipas de arcilla que se había fabricado él mismo y que tenía colocadas en un estante; «cuando le gustabas de verdad, hasta te regalaba una». La conversación se extendía durante muchas horas y abarcaba todo tipo de temas —el sexo, el amor, la muerte, las aventuras que se vivían en los burdeles—, y siempre volvían a los últimos libros y temas generales sobre literatura; a menudo el lenguaje era grosero, y «ni los hombres ni las cosas estaban a salvo».[906]

Henry James, que llegó a París como columnista del *New York Tribune*, se unía en ocasiones al círculo de Flaubert, pero creía que ninguno de ellos podía compararse a Turguénev, su ídolo como escritor y como encarnación del cosmopolitismo europeo, con el que se identificaba.[45] James acusaba a los escritores franceses de ser de mente estrecha y de ignorar todo lo que no fuera francés. Sin duda, se consideraba a Turguénev como el más internacional del grupo. A menudo descubría a sus amigos obras de literatura extranjera y los impresionaba con sus traducciones *ad hoc* de Goethe al francés.[907]

Flaubert estaba en un momento bajo. Durante la década de 1870 sufrió frecuentes episodios de depresión. Murieron varias

de sus amistades más cercanas en pocos años, entre ellas Louis Bouilhet, su amigo de la infancia, y Gautier. «En los últimos tres años —escribió a Turguénev hablándole de la muerte de Gautier en octubre de 1872—, ¡todos mis amigos se han ido muriendo uno tras otro, sin interrupción! Solo queda ya en el mundo un hombre con el que pueda hablar, y ese es usted. Así que debe cuidarse, para que no lo pierda también, como a los demás.» La obra literaria de Flaubert estaba en declive. Tras el fracaso de *La educación sentimental*, había perdido la confianza. En su impenitente búsqueda de la perfección literaria, tardó cinco años en terminar su siguiente libro, *La tentación de San Antonio*, idea en la que llevaba trabajando desde la década de 1840 y cuya tercera y última versión se publicó finalmente en 1874. Este libro también recibió unas críticas terribles. El autor se volvió huraño, y pasaba meses enteros en su casa de campo en Croisset con solo un sirviente, Émile, y su galgo inglés, Julio, como compañía, y se desplazaba a París solo ocasionalmente para ver a su círculo cercano de amigos literarios.[908] La sociedad contemporánea le repelía, el mundo moderno de los ferrocarriles y del comercio, la burguesía y sus valores «filisteos», la «estupidez» del público y la «barbarie que surge de debajo de la tierra», cosas todas ellas contra las que despotricaba. Como contó a Turguénev por carta: «Siempre he tratado de vivir en una torre de marfil; pero un mar de mierda golpea ahora contra sus muros, es suficiente para derribarla».[909]

Desde mediados de la década de 1870, Flaubert se vio acosado por crecientes problemas económicos, pues las ganancias que obtenía por el oficio literario disminuyeron, y se gastó lo que le quedaba de su herencia en mantener a su querida sobrina, Caroline Commanville, la única de sus familiares cercanos que aún vivía. La empresa de aserraderos que tenía el marido de esta había fracasado. Existía el riesgo de que tuvieran que vender la casa de Croisset, que su madre había legado a Caroline. «Pobre Flau-

bert —escribió Turguénev a Zola—. El destino se muestra abominablemente brutal al atacar al hombre menos capaz del mundo de ganarse la vida con su trabajo.»[910]

Los amigos de Flaubert trataron de conseguirle una sinecura en la Bibliothèque Mazarine del Institut de France, donde el bibliotecario iba retirarse por enfermedad. Diversos escritores ocuparon cargos parecidos.[46] Al principio, Flaubert se mostró demasiado orgulloso como para aceptar ayuda, pero Turguénev lo persuadió para que aceptara el cargo si se lo ofrecían. Animado por *madame* Charpentier, que había hablado con Gambetta sobre el asunto y obtenido la vaga promesa de que «deseaba hacer algo» por Flaubert, Turguénev hizo varios intentos de presionar al gran dirigente republicano, quien como presidente de la Cámara de los Diputados tenía en su mano la designación del cargo.[911] Después de haberse encontrado todas las puertas cerradas, Turguénev coincidió con Gambetta, por casualidad, en casa de Juliette Adam, escritora y editora fundadora de *La Nouvelle Revue* y anfitriona de uno de los principales salones republicanos de París. «Le explico el asunto a ella», le contó Turguénev en una carta a Flaubert.

> Pero Gambetta está aquí, está fumando después de la cena, podremos saberlo directamente. Regresa dos minutos después: «¡Imposible mi querido señor! Gambetta tiene ya a una persona en mente».[47] El dictador llega con paso mesurado; no he visto jamás a unos perros tan bien entrenados para bailar en torno a su amo como los ministros, senadores y demás que van en torno a él. Empieza a hablar con uno de ellos. Mme Adam me toma de la mano y me lleva hasta él, pero el gran hombre rechaza el honor de conocerme y repite, lo bastante fuerte como para que yo lo escuche: «No lo quiero, está dicho, es imposible».
>
> «Vamos, mi buen amigo —consoló Turguénev a Flaubert—, debemos olvidarnos de todo eso y volver al trabajo, al trabajo literario, lo único digno de un hombre como usted.»[912]

Si bien Turguénev no pudo hacer gran cosa por Flaubert en Francia, sí hizo mucho por ayudarlo a darse a conocer en el extranjero. En términos prácticos, actuó como su agente internacional, cerrando contratos de publicación, supervisando las tra-

ducciones, enviando sus obras a sus contactos literarios y buscando críticos afines para que escribieran sobre las publicaciones de aquel en Rusia, Alemania y otros países del continente.[48] Cuando Flaubert terminó por fin *La tentación de San Antonio*, hacia finales de 1873, Turguénev emprendió una campaña incansable para garantizar que llegaran copias del borrador a manos de los editores y críticos de Viena, Múnich, Berlín, Londres, Estrasburgo y San Petersburgo. De inmediato aparecieron traducciones en alemán, en Estrasburgo, y en ruso, en San Petersburgo, aunque en este último caso con recortes importantes por parte de los censores, que lo leyeron como un ataque contra la religión. Flaubert se lamentó ante Sand de que estos recortes le supusieran una pérdida de 2000 francos, debido a que su contrato con *Vestnik Evropy* estipulaba, como era habitual, un pago según el número de páginas impresas. La traducción al ruso fue un «terrible fiasco», como informó Turguénev a Pauline el 25 de mayo de 1874. «El público ruso no se ha sentido tentado por su Antonio —añadía en una carta a Zola—, hecho que hay que ocultarle a él.» La edición alemana, por el contrario, fue reseñada en términos elogiosos en varios periódicos importantes; todas esas críticas las escribieron amigos de Turguénev, entre ellos Julian Schmidt, «el Sainte-Beuve de Alemania», como le dijo Flaubert a Charpentier, sin duda repitiendo unas palabras que le habría dicho Turguénev. «El buen Turguénev […] ha enviado desde Berlín un artículo favorable sobre el *San Antonio* —escribió Flaubert a Sand—. No es el artículo lo que me agrada, sino él. Lo he visto mucho […] y cada vez me gusta más.»[913]

Además de promocionar los libros de Flaubert en el extranjero, Turguénev también los tradujo. Fue un traductor prolífico, tanto de obras francesas al ruso como, con ayuda de Louis Viardot y de Mérimée, del ruso al francés, aunque es difícil saber cuántas traducciones hizo en total, porque solo uno de ellos aparece en la compilación de sus obras completas, y porque los

nombres de los traductores rara vez aparecían en la portadilla. Tras el fracaso de *La tentación de San Antonio* en Rusia, Turguénev se encargó él mismo de traducir la siguiente obra de Flaubert al ruso, los *Tres cuentos* (1877), en la que se incluían los relatos «La leyenda de San Julián», «Un corazón sencillo» y «Herodias». La idea de Turguénev era conseguir que los cuentos aparecieran en *Vestnik Europy* antes de que se publicaran en Francia, permitiendo así a Flaubert ganar el doble por ellas, puesto que Stasiulevich, el editor de *Vestnik Europy* solo pagaba por las obras traducidas si aún no habían aparecido en su idioma original, debido a que, una vez impresas, cualquier otro editor podía traducirlas y publicarlas libremente en Rusia, donde no existía protección de los derechos de autor para las obras extranjeras. Turguénev negoció con él un buen trato para Flaubert, por el que recibiría 750 rublos de plata (unos 3000 francos) por los tres relatos, con la condición de que Turguénev prometiera entregar su siguiente novela a *Vestnik Europy*. Flaubert aprobó el plan y, en 1876, pasó tres días con el ruso en Croisset para comentar la obra. Antes de la visita, escribiría dos veces a su sobrina desde París, para pedirle que verificara la longitud de las camas debido al «tamaño gigantesco» de su amigo.[914]

Con una desesperada necesidad de ingresar dinero, Flaubert estaba impaciente por que la traducción se hiciera con rapidez. Pero Turguénev (que entregó su pago a Flaubert) fue demasiado lento para su gusto. Cuidó la traducción con meticulosidad y consiguió trasladar la sutileza del estilo de Flaubert al ruso, lo que se cuenta entre sus propios logros literarios, ya que se trata de la traducción que incluyó en la edición de 1880 de sus obras completas. Luego, resultó que Stasiulevich no pensaba imprimir la traducción de Turguénev hasta después de la aparición de su novela *Tierras vírgenes*, que empezó a publicarse por entregas en *Vestnik Europy* en enero de 1877. Dos de los relatos se publicaron en última instancia en los números de *Vestnik Europy* de abril y

mayo de ese mismo año. Stasiulevich rechazaría «Un corazón sencillo», por juzgar que la historia de una vieja sirvienta entregada a su loro disecado «funcionaba peor» que las otras dos. Igual que Turguénev, preveía problemas con la escena en la que ella confunde al loro con «la paloma del espíritu santo». Podía ofender a las sensibilidades religiosas. Turguénev estaba de acuerdo: «¡¡Ya imaginamos los gritos de los censores!!».[915]

Zola fue otro de los escritores a los que Turguénev promocionó en Rusia. Muchos de sus libros se publicaron traducidos en *Vestnik Europy* antes de que aparecieran en francés; esta inusual disposición lo aislaba, durante la escritura, de los críticos de París y permitió que fuera aún más audaz en sus «novelas experimentales» de la década de 1870.[916] Había muchas cosas de la personalidad de Zola que a Turguénev no le gustaban mucho. Consideraba que era demasiado ególatra, que estaba demasiado ansioso por conseguir el éxito; pero no obstante reconocía su talento y con gusto lo ayudó a hacerse famoso en Rusia en un momento en el que apenas empezaba a despuntar en Francia.[917]

Zola tenía solo veintiocho años cuando lo presentaron al círculo de Flaubert en 1868, y no era tan solo ambicioso, sino que no tenía ningún pudor en emplear las herramientas del periodismo y la publicidad para hacerse autopromoción. Empezó trabajando como agente publicitario para Hachette en 1862 y llegó a dominar la técnica de la venta de libros a través de anuncios y artículos en los periódicos y revistas de provincias; después empleó los contactos con los que contaba en el mundo del libro y de la prensa para lanzar su propia carrera como escritor. Cuando Lacroix compró su primera obra, *Cuentos a Ninon*, en 1864, puso la condición de que fuera el propio escritor quien gestionara la publicidad; la tirada de quinientos ejemplares —nada mal para un escritor primerizo— era tanto un voto de confianza en su ha-

bilidad para vender el libro mediante sus métodos publicitarios de eficacia probada como en su talento literario. Desde 1866, tras dejar Hachette, Zola escribía una página sobre libros, fundamentalmente de chismorreos, para *L'Évènement*, el suplemento literario de *Le Figaro*, donde sus artículos sobre los controvertidos cuadros de Manet le dieron una cierta notoriedad, que buscaba para promocionarse. Cuando se unió al grupo de Magny, acababa de lograr un gran éxito con la brillante novela negra *Thérèse Raquin* (1867). En Charpentier encontró al editor que estaba buscando: le pagaría 30 000 francos por diez novelas a lo largo de cinco años, en pagos mensuales de 500 francos, a cambio de los derechos de autor, incluidas las ventas a editores extranjeros. El acuerdo era bastante bueno, pero no lo suficiente como para cubrir los gastos de Zola, por lo que tenía que complementar sus ingresos escribiendo artículos periodísticos, lo que implicaba que terminaba retrasándose siempre en la entrega de esas dos novelas anuales. La situación empeoró a partir de 1872, cuando uno de sus textos, un polémico artículo de izquierdas sobre la crisis del desempleo, llevó al cierre del diario parisino *Le Corsaire*, lo que hizo que todos los periódicos de París lo rechazaran como colaborador. Para el momento en que Turguénev lo rescató consiguiéndole un contrato con Stasiulevich, Zola vivía en tal nivel de indigencia que llegó a verse obligado a vender su único colchón en un mercadillo.[918]

El contrato estipulaba que Zola debía escribir una «Carta desde París» al mes para *Vestnik Europy*, a razón de quince francos por hoja de imprenta. Ganaría entre 400 y 500 francos mensuales. Podía escribir sobre el tema que quisiera, aunque el asunto de muchos de sus artículos era sugerencia de Turguénev, que tenía «buen olfato» para lo que más podía atraer a los lectores rusos. Desde la primera carta, que hablaba de la elección de Alexandre Dumas para la Academia Francesa en abril de 1875, hasta la última, sobre la escena artística de París en 1880, Zola escribió un

total de sesenta y cuatro cartas acerca de toda una variedad de temas, desde apuntes ligeros y humorísticos sobre el clero francés y sobre los distintos tipos de matrimonio existentes en Francia, hasta un artículo largo y controvertido en torno al idealismo romántico de George Sand, tras el fallecimiento de esta, debido a una dolorosa obstrucción intestinal, en junio de 1876. La muerte de Sand dejó devastados a Flaubert y a Turguénev. Este último se encontraba en Rusia, pero Flaubert acudió de inmediato a Nohant para asistir al funeral, un servicio religioso en la iglesia del pueblo organizado, contra los deseos de Sand, por su hija, Solange Clésinger, y al que asistió la flor y nata de la sociedad. Los Viardot se negaron a ir, no porque se hubieran enemistado con su vieja amiga en forma alguna, sino porque Louis era ateo, y como hombre de convicciones fuertes e inflexibles consideró una hipocresía que Sand recibiera un entierro cristiano, teniendo en cuenta la vida que había llevado, y no quería tener nada que ver con ello.

Las vibrantes cartas de Zola desde París se hicieron enormemente populares en Rusia. La intelectualidad democrática reconoció en ellas un eco de su propia tradición radical de crítica literaria y social, que se remonta a Belinski. El éxito de las cartas atrajo la atención de otros editores, que intentaron contratar a Zola. En 1876, por consejo de Turguénev, rechazó un anticipo de Saltykóv-Shchedrín, el editor de *Otéchestvennye Zapiski*, para que escribiera cuatro artículos al año por 100 rublos (alrededor de 380 francos) por hoja de imprenta; pero utilizó la generosa oferta para aumentar los honorarios que le pagaba *Vestnik Europy*, aunque solo por una quinta parte de la suma que había rechazado. Una vez demostrada su lealtad, Zola, a cambio, pedía siempre a Stasiulevich que le devolviera los manuscritos de sus cartas para poder revenderlos, y cuarenta y siete de las sesenta y cuatro reaparecieron en revistas francesas.[919]

La popularidad de las cartas de Zola hizo que, a su vez, sus novelas ganaran atractivo comercial para Stasiulevich, quien le ofreció un contrato muy similar al que había firmado con Flaubert, y que implicaba un pago por una primera copia del manuscrito que debía ir entregando por partes, para poder traducirlas y publicarlas por entregas en *Vestnik Europy* antes de que aparecieran en Francia. Todo dependía de que las entregas se enviaran a tiempo, porque si se retrasaban y el libro se imprimiría primero en Francia, en Rusia aparecería publicada en una traducción rápida (y plagada de errores) en otras revistas, que no tenían obligación legal de pagar un solo kópek por los derechos de autor. Era un riesgo que Stasiulevich estaba dispuesto a asumir, dada la popularidad de Zola, e invirtió en ello felizmente. El francés fue todo un éxito de ventas en Rusia mucho antes de llegar a serlo en Francia. La tercera novela de la serie de Rougon-Macquart, *El vientre de París*, se publicó traducida en seis revistas distintas solo en San Petersburgo, y después apareció en dos ediciones en formato de libro, solo unos meses después de que se publicara en francés, en 1873 (antes del acuerdo con Stasiulevich). En la década de 1870 sus ventas fueron mayores en ruso que en francés. En total, entre 1871 y 1881, las revistas literarias de San Petersburgo publicaron cincuenta y una traducciones distintas de las novelas de Zola, lo que lo convirtió en el escritor extranjero más traducido al ruso. Para la quinta novela de la serie de Rougon-Macquart, *La culpa del abate Mouret*, Stasiulevich accedió a pagar 30 rublos (120 francos) por hoja de imprenta por los manuscritos anticipados de las tres entregas. La novela tenía ochenta mil palabras, dieciséis hojas de imprenta —Zola tenía la habilidad de un periodista para escribir con precisión—, lo que reportó al escritor 480 rublos, o 1920 francos. Los fascículos aparecieron en 1875, en los primeros tres números de *Vestnik Europy*, meses antes de que el libro se publicara en cualquier otro formato en Francia. El mismo trato se acordó para la sexta novela, *Su exce-*

lencia Eugenio Rougon (1876), que se publicó por entregas en *Vestnik Europy* antes de aparecer en Francia.[920]

Stasiulevich rechazó *La taberna* (1877), el séptimo libro de la serie Rougon-Macquart, porque la novela ya se había vendido al periódico semanal *Le bien public*[49] —Zola no pudo resistirse a la oferta de un anticipo de 10 000 francos—, lo que significaba que se publicaría antes de que *Vestnik Europy* tuviera tiempo de traducirla. Cuando apareciera en las páginas de la revista de Stasiulevich, ya la estarían publicando también otras gacetas rusas. Por consejo de Turguénev, Zola ofreció fragmentos de la novela a Stasiulevich, que se publicaron en *Vestnik Europy* antes de que el libro apareciera en Francia. *La taberna* alcanzó tal éxito en Francia —las ventas se dispararon a causa del escándalo que supuso las descripciones que hacía del alcoholismo, el sexo y la violencia existente entre la clase trabajadora parisina—, que Zola se hizo rico rápidamente. Ya no le hacía falta escribir artículos periodísticos, ni que lo publicaran en Rusia, donde sus relaciones con Stasiulevich se estaban tensando a causa de lo que este último consideraba de manera equivocada una disminución de la calidad del trabajo de Zola. Al editor no le gustaron ni el frecuente uso del argot ni las escenas sexualmente explícitas de *Nana* (1880), la novena novela de la serie Rougon-Macquart, que hacían que su publicación en Rusia supusiera demasiados riesgos, dada la censura zarista, aunque sí publicó extractos del licencioso superventas, del que en Francia se imprimieron cincuenta ediciones, o cincuenta y cinco mil ejemplares, en un solo año.[921]

En esta época, también a Turguénev estaba dejando de gustarle el tipo de naturalismo de Zola, cuyos gráficos detalles sobre las condiciones de la clase obrera bordeaban la «indecencia». «He dado un vistazo a *La taberna* —escribió el ruso a Flaubert—. No me ha entusiasmado mucho (esto que quede estrictamente entre nosotros dos). Hay mucho talento invertido en ella, pero se hace pesada, y hay demasiados momentos en los que cosas diversas sa-

len de pronto a la luz.» En una carta a Stasiulevich, Turguénev le contaba que «hay alguien que ha contado las veces que aparecen en la novela las palabras *foutre, pisser, merde, fesses* ("joder", "orinar", "mierda" y "nalgas"); son setecientas veinte en total».[922]

En cuanto a Flaubert, consideraba que la novela tenía partes «soberbias» y que contenía muchas «verdades incontestables», pero que Zola había llegado demasiado lejos al querer provocar la controversia para promocionarse y hacerse publicidad, métodos que a él le eran ajenos, pues creía que la escritura era un arte y no un negocio. No soportaba las columnas semanales de Zola en *Le bien public*, en las que hacía proselitismo de las ideas de su escuela naturalista. Como escritor independiente, Flaubert no se asociaba a ningún movimiento artístico, y acusaba a Zola de recurrir al suyo como una forma de *marketing*. Una noche en casa de Brébant, Flaubert criticó la promoción periodística que hacía de la escuela naturalista, y, según Goncourt, Zola respondió con un ataque a la clase social de Flaubert:

> Esta tarde, Flaubert, aunque a la vez rendía homenaje al genio de su colega, atacó los prefacios, las doctrinas, las profesiones de fe naturalistas, en una palabra, toda la vistosa pamplina con la que Zola ayuda a aumentar las ventas de sus libros. Zola le respondió más o menos de este modo: «Usted ha contado con medios personales que le han permitido mantener la independencia de muchas cosas. Pero yo he tenido que ganarme la vida solo con mi pluma; he tenido que pasar por el aro del periodismo y escribir todo tipo de cosas vergonzosas; y eso me ha dejado —¿cómo lo diría?— cierto gusto por el charlatanismo [...]. Considero la palabra *naturalismo* tan ridícula como usted, pero seguiré repitiéndola una y otra vez, porque hay que dar nombres nuevos a las cosas para que el público piense que son nuevas [...]. Divido lo que escribo en dos partes. Por un lado están mis novelas, por las que se me juzgará y por las que deseo que se me juzgue; y por otro lado están mis artículos para *Le bien public*, para Rusia y para Marsella, que son tan solo charlatanería para inflar mis ventas.[923]

Turguénev también fue el responsable de que otros escritores se publicaran en Rusia. Consiguió colocar a Daudet como corresponsal en París del diario ruso *Novoe Vremia* (Nuevos tiem-

pos), entre 1878 y 1879. El periódico conservador publicó veintisiete artículos suyos, varios de sus relatos y extractos de su novela autobiográfica *Poquita cosa* (1868). Turguénev había descubierto este relato sobre la infancia de Daudet en Rusia, en una librería ferroviaria de provincias, poco después de que se hubiera publicado en francés (un ejemplo perfecto de cómo los ferrocarriles estaban internacionalizando el comercio del libro) y desde entonces se lo había recomendado a sus amistades de Rusia. También fue Turguénev quien estableció a Jules Vallès como corresponsal en Londres de la revista rusa *Slovo* (Palabra), desde su fundación en 1878, aunque el nombre del comunero exiliado no podía aparecer en la revista porque «asustaría a los censores», tal como explicó Turguénev a Zola. El Gobierno zarista cerraría esta revista populista en 1881. Por lo demás, los rusos estaban encantados con los artículos de Vallès, que se mostraban «hostiles con los ingleses; con su arrogancia y con su grosería», tal como los describía el francés.[924] Los artículos aparecieron en un momento de hostilidad entre Rusia y Reino Unido a causa de la guerra ruso-turca. Turguénev siguió la guerra con atención. Le enfurecía que los británicos respaldasen a los turcos a pesar de la masacre turca de los búlgaros otomanos, y en su poema satírico «Una partida de croquet en Windsor» había culpado a la reina Victoria de la matanza.

Como agente de *Vestnik Europy*, Turguénev también introdujo en sus páginas textos de Maupassant, Goncourt, Taine, Auerbach y Storm. Negoció los contratos de cada uno de estos escritores y, por lo habitual, supervisó la traducción de sus obras. Actuó como una especie de representante del sindicato de traductores de Rusia, en su mayoría estudiantes con sueldos miserables, cuyo trabajo consideraba fundamental para cumplir el ideal de llevar la civilización europea a los rusos. Cuando no encontraba a nadie que pudiera traducir con suficiente calidad las obras que consideraba más importantes (una colección de poemas de Hei-

ne, los relatos de Markovich, la poesía de Walt Whitman…), las traducía él mismo.[925]

En su calidad de escritor ruso más conocido en Occidente, Turguénev actuó también como embajador de la literatura de su país. Negoció contratos de edición de las obras de muchos escritores rusos, no solo en Francia sino también en Alemania y en Reino Unido. Ostrovski, Goncharov, Alekséi Tolstói y Saltykóv-Shchedrín debían su incorporación al mercado literario europeo a la intermediación de Turguénev.[926] Sin embargo, el más importante de sus servicios fue llamar la atención de los lectores europeos sobre la novela *Guerra y paz* de Tolstói.

Turguénev se había enemistado con él en 1861. En el centro de sus desavenencias residía un choque de personalidades. Aquel era diez años mayor que Tolstói y albergaba un sentimiento paternal hacia él, pero debido a que lo admiraba mucho, y quizá por envidia, buscaba faltas a su escritura, lo que hería al joven ruso, quien más tarde escribiría que creía que Turguénev se «reía» de su trabajo, lo que le hacía sentirse «temeroso y avergonzado». Ambos hombres se peleaban constantemente y volvían a arreglar las cosas, hasta que al fin rompieron por completo, a consecuencia de una violenta discusión sobre la hija de Turguénev, en el transcurso de la que Tolstói se burló de la actitud condescendiente de Turguénev hacia sus siervos y —aunque él mismo había tenido varios hijos con sirvientas de su casa— lo insultó al señalar la condición ilegítima de Paulinette.[927]

Estuvieron los diecisiete años siguientes sin hablarse. Pero Turguénev reconoció la magnitud de lo que Tolstói había conseguido hacer en *Guerra y paz*, que leyó por primera vez en 1868, un año después de su publicación (en los diez años siguientes leería el libro seis veces). Escribió a todos sus amigos europeos hablándoles sobre esta obra maestra, de la cual declaraba que era la mejor novela del siglo XIX, e instándolos a conseguir que se publicara en sus propios países. Debido a su enorme extensión,

Turguénev organizó primero la traducción de una obra mucho más corta, *Los dos húsares*, que consiguió que se publicara en *Le Temps* en 1875, con una introducción escrita por él mismo que buscaba despertar interés por *Guerra y paz*. La novela corta generó poco entusiasmo entre los franceses, y no dio el fruto de una solicitud para que se tradujera *Guerra y paz*, ni al francés ni a ningún otro idioma. Los lectores británicos se habían mostrado asimismo indiferentes ante la traducción de *Infancia y juventud*, lo que llevó a Turguénev a clamar que eran incapaces de apreciar una escritura psicológica de tal finura o de ir más allá de ver a Tolstói como «una simple imitación de Dickens». Llegó a pensar en traducir él mismo *Guerra y paz*, cortando todas aquellas digresiones filosóficas que creía que alienarían a los lectores europeos, pero, puesto que su relación con Tolstói era tan fría, renunció a la idea.[928]

Todo esto cambió en abril de 1878 cuando Turguénev recibió en París una carta de Tolstói. Este recordaba su antigua amistad y ya no albergaba sentimientos hostiles, a la vez que esperaba que Turguénev sintiera lo mismo. Evocando todas las cosas buenas que tenía Turguénev, afirmaba que a él le debía su «fama literaria» y le ofrecía «si pudiera usted perdonarme [...], toda la amistad que le puedo dar». Turguénev respondió expresándole su regocijo por que «los malentendidos entre nosotros sean cosa del pasado» y declarando su mejor disposición hacia Tolstói, «tanto en su calidad de persona, a la que me entrego con sinceridad, como de escritor, cuyos primeros pasos seguí con deleite antes que otros y por cuyas obras nuevas he sentido siempre el mayor interés».[929] Dos meses después, a su regreso a Rusia, acudió de inmediato a ver a Tolstói.

Al año siguiente se imprimió en San Petersburgo una traducción al francés de *Guerra y paz*. La portadilla muestra el sello editorial de Hachette en París, pero no da el nombre de la traductora, la princesa Irène Paskévitch, sino que tan solo expresa «Tra-

duit par une russe». Turguénev pidió a Annenkov que le enviara diez copias (pronto seguirían más solicitudes y en última instancia se enviarían hasta quinientas copias), que entregó a sus amigos de los ambientes literarios, y a los editores y críticos más importantes de París, advirtiéndoles que la traducción no hacía justicia al original, del que se habían recortado muchas cosas. No estaba seguro de si resultaría atractivo para los lectores franceses. «La relevancia de todo esto se encuentra muy lejos de lo que a los franceses les gusta y buscan en un libro —le escribió a Tolstói—, pero la verdad es, a fin de cuentas, su propio amo. Cuento, si no con un triunfo brillante, sí con una victoria sólida, aunque gradual.»[930]

La influencia de Turguénev dio al libro un impulso vital en el camino hacia esa victoria. A cada oportunidad, hablaba sobre *Guerra y paz* a quienes encontraba en las veladas, en las cenas, en los salones, y muchos de ellos supieron de su existencia por primera vez gracias a él. «Ninguno de nosotros había oído hablar de Tolstói hasta entonces —contaba el periodista V. P. Semenov—, pero Turguénev no hablaba de nada más.» Renan, Taine o Anatole France se convirtieron en fans de Tolstói gracias a la insistencia de aquel en que leyeran su obra maestra. Lo que más importaba a Turguénev era la opinión de Flaubert. «Gracias por hacerme leer la novela de Tolstói», le escribió este por fin, en enero de 1880.

> Es de primera categoría. ¡Qué pintor y qué psicólogo! Los primeros dos [volúmenes] son sublimes; pero el tercero se cae terriblemente en pedazos. ¡Se repite y filosofa! De hecho, en él se ve al hombre, al autor, al ruso, mientras que hasta entonces solo se habían visto la naturaleza y la humanidad. Me parece que en algunos lugares tiene algunos elementos de Shakespeare. Emití gritos de admiración durante la lectura [...] ¡y eso que es largo! Hábleme del autor. ¿Es su primer libro?

Turguénev respondió de inmediato:

> Viejo amigo mío:
>
> No puede imaginar el placer que me dio su carta y lo que dice sobre la novela de Tolstói. Su aprobación confirma mis propias ideas sobre él. Sí, es un hom-

> bre de gran talento, no obstante, ha señalado usted su punto débil; se ha construido también un sistema filosófico que es, al mismo tiempo, místico, infantil y presuntuoso, y que ha echado a perder horriblemente el tercer volumen [...]. No sé lo que dirán los críticos. (He enviado *Guerra y paz* a Daudet y a Zola también.) Pero para mí la cosa está clara: *Flaubertus dixit*. El resto no tiene importancia.[931]

V

Las propias obras de Turguénev se tradujeron a otros idiomas europeos con mayor frecuencia durante la década de 1870. En el decenio anterior, ya se lo había leído con amplitud en Alemania, en parte porque vivía allí y el público lector lo veía como un escritor importante de la propia comunidad. Entre 1869 y 1883 apareció una edición alemana de sus obras completas en doce volúmenes. En Francia y en Reino Unido, donde solo se habían traducido antes unos pocos de sus libros, se produjo un auge de las traducciones de Turguénev. En Reino Unido, para finales de siglo, habían aparecido más de sesenta traducciones de sus obras en formato de libro o en revistas, además de una edición de quince volúmenes de sus novelas, traducidas por Constance Garnett, mientras que en Francia el aumento fue similar.[932]

Los editores empezaron a darse más prisa en traducir sus libros, y por lo general lo hacían en el mismo año de la publicación original, mientras que sus obras más breves aparecían traducidas incluso a las pocas semanas de publicarse en Rusia. El relato «El final de Chertopkhanov», que se publicó por primera vez en la edición de noviembre de 1872 de *Vestnik Evropy*, apareció traducido al francés (como «Le gentilhomme de la steppe») en la *Revue des deux mondes* el 1 de diciembre. Dado que la protección contra las traducciones pirata era muy limitada, Turguénev consideró que era importante enviar una copia del primer manuscrito a aquellos editores extranjeros en los que confiaba para poder supervisar la traducción y garantizar su calidad. Al publicar primero una traducción «autorizada», el mercado de traducciones no autorizadas quedaría drásticamente reducido, ya que hasta los editores pirata se verían más inclinados a robarla que a pagar a un

traductor nuevo. Esta fue la estrategia que adoptó Turguénev con su novela *Tierras vírgenes* (1877), que se tradujo, con sus propias correcciones, al alemán, al francés, al inglés, al italiano e incluso al sueco, directamente del manuscrito; las versiones traducidas aparecieron casi al mismo tiempo que la novela original en ruso. En solo un año, se había traducido a nueve idiomas extranjeros, incluidos el polaco, el checo, el serbio y el húngaro, y estaban en camino otras traducciones al croata, al rumano y al danés. [933]

Este crecimiento de las ventas en el extranjero que vivió Turguénev era parte de una ampliación general del mercado europeo de la traducción que tuvo lugar durante la década de 1870. El principal factor de impulso de este fenómeno había sido el fuerte aumento en el número de nuevos lectores, a medida que el sistema de educación obligatoria se iba extendiendo en la mayoría de los estados europeos (en Reino Unido, la Ley de Educación se aprobó en 1870; en Alemania, la legislación clave se introdujo después de la fundación del Imperio en 1871, y en Francia se promulgaron las conocidas como Leyes de Jules Ferry entre 1881 y 1882). La demanda de libros superó a la oferta en la mayoría de las lenguas europeas, en especial en territorios pequeños que contaban con un alto índice de alfabetización, como Holanda o los países escandinavos, y que en gran medida dependían de las obras traducidas, aunque incluso las culturas literarias dominantes, como la inglesa, la francesa y la alemana, estaban abriendo cada vez más los mercados internos a las importaciones.

La construcción nacional es otro de los vectores que explica este creciente tráfico de traducciones. En Rusia, por ejemplo, donde se publicaban más traducciones de obras extranjeras que en ningún otro país europeo, todos los que miraban hacia Europa como fuente de progreso e ilustración —la intelectualidad occidentalizante y la nobleza liberal— veían en la difusión de la

literatura occidental un medio para superar el atraso cultural del país e implantar valores democráticos en la sociedad. En otros lugares, la apertura de los mercados literarios contribuyó a que las nuevas naciones pudieran liberarse del dominio cultural de los gobiernos imperiales. En el Imperio de los Habsburgo, las nacientes culturas literarias checa, croata, húngara y serbia se mostraban receptivas en extremo a los libros traducidos del francés, inglés o ruso como medio para liberarse del dominio de la lengua y la literatura alemana. Las estadísticas muestran que, dentro del Imperio alemán, durante las últimas décadas del siglo, los eslavos fueron mucho más activos que los alemanes en la traducción de literatura de otras naciones. Los distintos pueblos también se traducían unos a otros —los checos a los húngaros y polacos, los húngaros a los checos, los croatas a los serbios, etcétera— como alternativa a la lectura de literatura alemana.[934]

El mercado de la traducción despegó en una amplia variedad de formas literarias. Las traducciones constituyeron una lucrativa incorporación a las bibliotecas «estándar» y «ferroviarias», las colecciones de bolsillo de gran tirada que Routledge, Hachette, Charpentier y otras editoriales empezaron a publicar a mediados de siglo. También tenían atractivo para las editoriales de nueva fundación, que carecían tanto de un catálogo de autores nacionales como del capital para invertir en derechos de autor. Gran parte del mercado de las traducciones lo ocupaba la ficción popular, historias de detectives y crímenes, literatura infantil y ciencia ficción, en particular los *voyages extraordinaires* de Jules Verne, el autor más traducido del siglo XIX y el primer «best seller internacional» auténtico. *La vuelta al mundo en ochenta días* (1873) dio, realmente, la vuelta al mundo (en cincuenta y siete idiomas diferentes para finales del siglo).

Las revistas literarias cobraron cada vez más importancia como medio de publicación de traducciones. La década de 1870 fue testigo del inicio de un auge en el número de revistas que

existían por toda Europa, a medida que las nuevas tecnologías de publicación, la mecanización y la red ferroviaria reducían los costes de impresión y distribución. Revistas consolidadas como la *Revue des deux mondes*, uno de los principales canales para las traducciones, aumentaron sus ventas de forma sustancial. En otros países podían encontrarse imitaciones de la *grande revue* (por ejemplo, *Deutsche Rundschau* en Berlín o *La España Moderna* en Madrid). Se produjo también una proliferación de publicaciones culturales menores, las *petites revues*, que en cuanto negocios emergentes dependían en gran medida de las traducciones como alternativa barata al encargo de textos originales, aunque, además, muchas de estas revistas estaban comprometidas con unos principios cosmopolitas para los que las traducciones desempeñaban un papel clave. Bélgica fue un caso paradigmático. El número de nuevas publicaciones literarias aumentó de menos de veinte al año en la década de 1850 a más de sesenta al año durante la década de 1890. Muchas de estas nuevas publicaciones incorporaban traducciones del flamenco, el francés y el alemán, las tres lenguas principales del país, con el objetivo de promover lo que se denominó el «espíritu belga», que la revista *L'Art moderne* definió como un espacio cultural dedicado a la interpolinización del sentimiento latino y del germánico.[935]

Estas publicaciones se convirtieron en un centro catalizador de grupos literarios y artísticos, a los que vinculaban a otras revistas del escenario europeo que mantenían una filosofía similar. De este modo, llegaron a constituir una importante red para el desarrollo de movimientos culturales internacionales como el naturalismo, el simbolismo, el impresionismo, etcétera. La *Revue des deux mondes*, por ejemplo, mantenía un compromiso con la literatura social de corte progresista que compartía con *La España Moderna* y *Vestnik Evropy*, publicaciones ambas inspiradas en la *grande revue*, lo que hizo que el tráfico de traducciones entre ellas aumentara de forma natural. *La España Moderna* publicaba con

regularidad obras de Zola y Daudet traducidas, en gran parte porque su fundador, el financiero y mecenas de las artes José Lázaro Galdiano, se dejaba guiar por su mentora, la novelista Emilia Pardo Bazán, pionera en España del movimiento naturalista de Zola. Fue a través del autor francés que Pardo Bazán descubrió la literatura rusa, primero a Turguénev, luego a Dostoievski y Chéjov, cuyas obras aparecieron a menudo traducidas en *La España Moderna*.[936]

Las publicaciones periódicas tuvieron una gran importancia como plataforma donde los críticos podían difundir la causa de escritores extranjeros. Turguénev debía gran parte del éxito del que disfrutaba en Occidente al apoyo de influyentes críticos. En Alemania, el escritor Julian Schmidt le hizo mucha promoción y, en 1870, en una de las primeras semblanzas biográficas de Turguénev que se publicó fuera de Rusia, lo retrató a la altura de Dickens y Schiller.[937] Su otro gran promotor en las tierras de habla alemana fue Friedrich Bodenstedt, a quien conoció en Baden-Baden en 1863. Bodenstedt no actuó solo como traductor de Turguénev, hizo también de agente o intermediario, seleccionando para su traducción los libros que más probabilidades tenían de atraer al público alemán. La reputación de Bodenstedt como escritor y profesor de lenguas eslavas en la Universidad de Múnich garantizaba que la prensa alemana diera a Turguénev la cobertura más amplia con sus reseñas.[938]

En Francia, quienes desempeñaron este papel fueron Mérimée, el principal traductor de Turguénev durante la década de 1860, y Lamartine, poeta y estadista, cuya entrada sobre el autor ruso en su *Cours familier de littérature*, escrito a finales de la década de 1860 y publicado en varios volúmenes, fue, en la práctica, la primera biografía de aquel que apareció en el país galo. En el mundo de habla inglesa, Turguénev debió su fama al incansable empeño de su traductor, William Ralston, que utilizó su amplia red de contactos en los círculos literarios de Londres para conse-

guir que se publicaran reseñas de sus obras en las revistas más importantes, como *The British Quarterly Review, The Athenaeum* y *The Contemporary Review*. También fue gracias a Ralston que se otorgó a Turguénev el título *honoris causa* en la Universidad de Oxford en 1879.[939]

Al mismo tiempo, en Estados Unidos, la promoción de Turguénev fue obra de los críticos William Dean Howells (editor de *The Atlantic Monthly*), Thomas Sergeant Perry (crítico de literatura extranjera para *The Atlantic Monthly* y *The Nation*) y Henry James (quien escribía sobre la escena de la literatura europea en *The North American Review, The Atlantic Monthly* y *The Nation*). Turguénev ya era conocido en Estados Unidos. Los *Relatos de un cazador*, con esa sutil condena del sistema de servidumbre, tenían una importancia evidente en un país en el que la esclavitud seguía siendo un tema polémico. James llevaba leyendo a Turguénev desde la adolescencia, época en la que su familia había estado viajando por Europa, y sus novelas se convirtieron en una parte central de su educación cosmopolita. Pero fue en Harvard, donde conoció a Howells y a Perry, donde llegó a ver en los textos de Turguénev toda una nueva filosofía literaria. Los tres guardaban un vivo interés por la literatura europea continental. Leían la *Revue des deux mondes*, cuya estética literaria absorbieron. Perry, en particular, se vio influenciado por los ensayos de Julian Schmidt, coeditor de la revista vienesa *Grenzboten*. A través de Schmidt descubrieron a los escritores del «german village», como Auerbach, y los cuentos noruegos de Bjørnson, que acogieron como una alternativa dotada de mayor realismo a los melodramas ingleses de Dickens y Trollope. En Schmidt encontraron también un argumento para defender a Turguénev como «el mejor novelista vivo». Perry sostenía esta afirmación con base en un artículo del crítico alemán, en el que este comparaba favorablemente los *Relatos de un cazador* con *La cabaña del tío Tom*, y señalaba el mayor impacto afectivo que la desapasionada representa-

ción que hacía Turguénev de algunos detalles escogidos lograba en comparación con la «exaltación rapsoda y el sentimentalismo» de Beecher Stowe. En Turguénev habían encontrado un modelo para el nuevo tipo de realismo poético que buscaban fomentar en Estados Unidos.[940]

A través de estas redes internacionales, las publicaciones periódicas de carácter literario desempeñaron un papel vital en la integración cultural de Europa: acercaron a los escritores de la periferia del continente a sus principales capitales y a los escritores de provincias a los centros metropolitanos. También tuvieron importancia para que los escritores de otros países francófonos (Bélgica y Suiza) y de culturas de habla alemana fuera de Alemania (Austria, Bohemia y los territorios del Báltico) fueran más conocidos en los principales mercados literarios de dichas lenguas.

El auge de las novelas rusas en traducción francesa despegó, así, durante la década de 1880. Zola y Turguénev habían preparado el terreno, pero el súbito aumento del interés que Francia mostró por la literatura rusa se debió sobre todo a la influencia de un libro de gran éxito de Eugène-Melchior de Vogüé, *Le Roman russe* (1886), que había aparecido como una serie de ensayos sobre escritores rusos en la *Revue des deux mondes* y en la *Revue bleu*, hacia 1883. Como embajador francés en Rusia entre 1875 y 1882, De Vogüé había viajado mucho por el país y se había empapado de su cultura. Escribió sobre Rusia en la *Revue des deux mondes* durante muchos años y conoció en persona a Turguénev, Dostoievski y Tolstói, a cuyos personajes retrató vívidamente. El principal impacto de *Le Roman russe* estaba en la idea que defendía de que los rusos podrían revivir la tradición realista que, según De Vogüé, se había perdido en Francia; las novelas rusas tenían un cariz espiritual que estaba ausente en el realismo materialista de Zola o de Flaubert. El mensaje sintonizaba con un público que había empezado a cansarse del naturalismo y que de-

seaba algo nuevo y diferente, así que tuvo un efecto inmediato. La traducción al francés de *Guerra y paz*, de la que se habían vendido menos de mil ejemplares desde su publicación seis años antes, se convirtió en un éxito de ventas, con veinte mil ejemplares vendidos entre 1886 y 1889. Durante el mismo periodo, se produjo un enorme aumento del número de traducciones de otras novelas rusas al francés.[941]

Las redes de adeptos de las revistas europeas resultaron igual de importantes en la irrupción de los tres grandes dramaturgos escandinavos; Ibsen, Bjørnson y Strindberg. Su más importante promotor fue un diplomático ruso residente en Suecia, el conde Maurice Prozor, escritor y traductor del ruso y del noruego al francés. Quedó tan impresionado con el estreno europeo de *Espectros*, de Ibsen, en el Teatro Estatal de Helsingborg, localidad del sur de Suecia, en 1882, que él mismo tradujo la obra y consiguió que se publicaran extractos de ella en *La revue indépendante*, una revista de París de reciente fundación, que no debe confundirse con la revista homónima desaparecida mucho tiempo atrás y que habían fundado George Sand y Louis Viardot, y que llegó a ser una tribuna de los naturalistas y simbolistas. Esa publicación lo puso en contacto con otro diplomático, Édouard Rod, embajador francés en Suiza y admirador de Ibsen, que había escrito artículos sobre el dramaturgo noruego en *Le Temps*. Con la ayuda de Rod, Prozor consiguió que la obra se produjera en París, en 1890, en un montaje basado en la traducción completa que había publicado *La revue indépendante* el año anterior. Pronto hubo montajes de *Espectros* en todos los principales teatros del continente. Se tradujo a numerosas lenguas a partir de la versión en francés de Prozor. Ibsen quedaba, así, proyectado a escala internacional. En el futuro, las traducciones de todas sus obras se publicarían a la vez que la versión danesa, lo que permitirá que su estreno fuera simultáneo en las capitales europeas. La literatura se había internacionalizado.[942]

La aceleración de las traducciones no condujo a una mayor diversidad cultural nacional, como cabría esperar, sino a todo lo contrario: una creciente uniformidad o estandarización de las formas literarias, «toda Europa estaba leyendo los mismos libros».[943]

Los críticos lo habían visto venir tiempo atrás. En 1846, el crítico francés Saint-René Taillandier había lamentado en la *Revue des deux mondes* la desaparición de la diversidad en las culturas literarias nacionales europeas. «Casi podría decirse que ya no existen literaturas extranjeras —escribía—, como si el mundo estuviera envuelto en una triste uniformidad.» En 1853, Jean-Jacques Ampère, filólogo francés, diagnosticó en la misma revista las causas de esta uniformidad de un modo característicamente francés. Se había originado, afirmaba, como una «servil copia» de Francia por parte de los demás países europeos. «En el inicio, la literatura de las naciones europeas era del todo distinta, pero a través de la imitación se hicieron similares, y hoy, sin necesidad de imitación, son todas iguales.»[944]

Ampère pasaba por alto la novela británica, que tuvo sus imitadores en Dinamarca y Holanda, e incluso en Alemania y Francia. Pero el modelo francés fue dominante en el sur y centro de Europa, desde España e Italia hasta Hungría y Bohemia, donde el mercado del libro estaba inundado de traducciones del francés. Los escritores locales imitaban las obras foráneas que habían funcionado con éxito.[945] Así pues, las culturas nacionales de estos países se desarrollaron no a partir de sus propios medios locales, tal como afirman los mitos nacionalistas, sino a través del préstamo de recursos extranjeros. La novela «española» no era española, la «italiana» no era italiana, la «húngara» no era húngara; todas ellas eran imitaciones de la francesa.

No hubo escritor francés más imitado que Zola. Su alcance literario fue verdaderamente global. La influencia de aquel difería entre los distintos países, según las condiciones sociales, pero en todas partes se percibían sus novelas como un agente de progreso y modernidad. En Italia, donde los progresistas liberales adoptaron el «zolismo» como aliado en la causa contra la influencia de la Iglesia, hubo «miles de zolistas de nuevo cuño» (*zolistes de lendemain*), tal como Felice Cameroni, uno de los críticos que lo había estado promocionando, escribió a Zola con cierta exageración en 1879. Giovanni Verga y Luigi Capuana, ambos sicilianos, fueron imitadores conscientes de Zola, veían en su estilo documental una forma moderna de escribir sobre la vida real de los pobres. En España, el impacto de Zola fue casi equiparable a una revolución cultural, ya que los intelectuales radicales adoptaron su movimiento como forma de acabar con el conservadurismo de la sociedad católica. Uno de los grupos fundó una revista llamada *Germinal*, en honor de la obra maestra de Zola sobre las huelgas mineras. Muchos de los principales escritores del país, entre ellos Benito Pérez Galdós y Emilia Pardo Bazán, adoptaron el mismo estilo de realismo social.[946]

Los textos de Zola tuvieron un impacto radical en las culturas literarias, reducidas y provincianas, de Suecia, Noruega y Dinamarca. El abanderado de su causa fue el crítico Georg Brandes, cuyas conferencias en la Universidad de Copenhague dieron inicio a la llamada «eclosión moderna» en la literatura escandinava. Durante la década de 1880, las obras de Zola fueron ampliamente comentadas. Los escritores jóvenes, en palabras de Strindberg, que se consideraba uno de ellos, «adoraban a Zola» e intentaban escribir como él.[947]

En los Países Bajos, los escritores emergentes de aquella época, Frans Netscher y Lodewijk van Deyssel, seudónimo de Karel Thijm, acusaron la inspiración del enfoque directo que Zola mantenía sobre la sexualidad —muy lejos del opresivo calvinis-

mo de la sociedad holandesa—, así como de la tentativa de este de aplicar la ciencia a la escritura. Veían su enfoque científico como la clave de una literatura moderna al servicio de la sociedad y el progreso. En Alemania, donde las novelas de Zola se leyeron más que los textos de cualquier escritor extranjero durante la década de 1880, apelaban a un público interesado en un nuevo tipo de literatura realista. La clase obrera alemana, que veía en ellas un reflejo verdadero de su propia vida, las leyó con profusión.[948] Se trataba de un tipo de novela social que pronto podrían encontrar en los textos de los emuladores alemanes del estilo de Zola. Entre ellos se encontraba Gerhart Hauptmann, cuya primera obra, *El guardavía Thiel* (1888), la historia de un guardavía que asesina a su mujer, no podría ser más zolesca.

Reino Unido fue el único país europeo en el que Zola no tuvo apenas seguidores, solo George Moore, el «Zola irlandés», reconocía su influencia. Las razones no son difíciles de encontrar. Reino Unido tuvo su propia versión de Zola en Thomas Hardy; y en Dickens y Eliot una tradición realista bien consolidada e independiente de las influencias del continente.

VI

Con la inauguración, el día 1 de mayo, de la Exposition Universelle de 1878, la mayor exposición de su clase hasta el momento, París volvía a convertirse en anfitriona internacional. Trece millones de personas pagaron la entrada, de las que en torno a medio millón de ellas eran extranjeras (por lo que Flaubert llegó a decir que las prostitutas de la ciudad quedarían exhaustas). Había dos sedes enormes, el edificio principal, en el Campo de Marte, y, en la otra orilla del Sena, conectado a él por el pont d'Iéna, el palacio del Trocadero, edificado ex profeso para el gran acontecimiento, en un estilo medio bizantino y medio magrebí.[949] Entre los nuevos inventos en exhibición, los visitantes pudieron ver la máquina voladora de aluminio de Félix du Temple, el teléfono de Alexander Graham Bell y el fonógrafo de

Thomas Edison, el primer mecanismo capaz de grabar y reproducir sonido.

La exposición era un símbolo de la resurrección de Francia tras la derrota de 1871. Al contrario que la anterior Exposition de 1867, que había prestigiado al Imperio francés, esta se percibía como una celebración del pueblo francés y de los valores republicanos. Una victoria simbolizada por el regalo que Francia ofreció a Estados Unidos; la estatua de la Libertad, cuya cabeza se presentó al público en los jardines del palacio del Trocadero el 30 de junio.

El friso que se cierne sobre la entrada principal de la Exposition muestra a Francia convocando a las naciones del mundo. La avenida de las Naciones del Campo de Marte estaba flanqueada por edificios que representaban ejemplos típicos de los estilos arquitectónicos de casi todos los países de Europa, y de algunos de Asia, América y África. El público, como Zola señaló, «venía sobre todo en busca de diversión»; quería «curiosidades, bazares y cafés tropicales, restaurantes en los que pudiera probar bebidas extraordinarias y escuchar música extraña». Las exposiciones chinas, japonesas y persas congregaron grandes multitudes, y las cabañas de troncos hechas por campesinos rusos sin emplear un solo clavo despertaron un enorme interés. El propio Zola quedó de tal modo prendado del pabellón noruego que lo compró, hizo que lo desmontara al final de la exposición y lo reconstruyó en el jardín de la mansión que acababa de adquirir en Médan con la fortuna que había hecho gracias a *La taberna*.[950]

Seis semanas después de la inauguración de la Exposition, se celebró en París un congreso internacional de escritores, para debatir las propuestas de un tratado internacional que garantizara la protección de los derechos del autor literario. Al congreso asistieron más de doscientos escritores de países de todo el mundo, y se eligió a Victor Hugo como presidente para las sesiones ceremoniales y a Turguénev para las sesiones de trabajo. La idea

del congreso se remontaba al que se había realizado en Bruselas en 1858, el cual había sido el primer intento de elaborar unas leyes internacionales de *copyright*. Después de este, se había llevado a cabo un segundo congreso en Amberes, en 1861, y luego otro en Manchester, en 1866, pero la conferencia que se había planeado para París, en coincidencia con la exposición de 1867, no se materializó, por lo que el consejo organizador de la Société des Gens de Lettres convocó otra para el momento en que se celebrara la siguiente feria mundial, pensando que esta traería muchos a escritores a París. Turguénev ayudó a elaborar las listas de los escritores extranjeros invitados. Pero las delegaciones foráneas no fueron demasiado considerables, y por cada participante de fuera había dos delegados franceses. Según el presidente de la delegación rusa, Petr Boborykin, la mayoría de los autóctonos eran escritores cuya pluma estaba al servicio de los *feuilletons*, trabajadores de una industria de ficción popular que tenía el objetivo de contribuir a la venta de periódicos. Incluso había uno que no tenía ni idea de quién era Flaubert. Tanto Goncourt como Zola, Maupassant y Flaubert no estuvieron presentes en el congreso.[951]

Se dio comienzo con una sesión pública celebrada en el Théâtre du Châtelet, el 11 de junio. Tras las formalidades de apertura, Victor Hugo pronunció un discurso largo y de ideas elevadas, en el que elogiaba a la literatura como legisladora de la civilización, quedando el congreso establecido como su parlamento internacional. Hablaba con voz sonora y apasionada, con largas pausas efectistas, por lo que Boborykin pensó en un viejo actor. Los delegados, sentados en la platea, lo escucharon con recogimiento religioso. El culto a Victor Hugo estaba entonces en su apogeo en Francia. El escritor, que solo había regresado del exilio tras la caída de Napoleón III, era aclamado como la conciencia moral de la república. Con su cabello y su barba blancos asumió el papel de sabio nacional. Atendía a su corte en su salón de la rue de

Clichy, donde los admiradores acudían a escuchar sus puntos de vista, que expresaba sobre todas las cosas habidas y por haber, con sabias palabras que aparecían después en la prensa.[952]

A Turguénev no le agradaba demasiado Victor Hugo —consideraba que *Los miserables* era «falso de principio a fin»—, y lo irritaba el sentimiento de reverencia universal que existía hacia él. Entre amigos, como con Flaubert y Zola, que en cierta medida compartían su irritación hacia este culto, se burlaba de la pomposidad de Victor Hugo, e incluso inventó una palabra especial para referirse a ella, *hyperbombifocasse* o «hiperbombificación».[953] Solía contar una anécdota ocurrida en una visita al mencionado salón, probablemente en 1875:

> Una vez, en su casa, estábamos charlando sobre poesía alemana. Victor Hugo, a quien no le gusta que la gente hable en su presencia, me interrumpió y comenzó a hablar para componer un retrato de Goethe.
>
> —Su mejor obra —dijo en tono olímpico— es *Wallenstein*.
>
> —Perdóneme, querido maestro [intervino Turguénev]. *Wallenstein* no es de Goethe; es de Schiller.
>
> —No importa. No he leído ni a Goethe ni a Schiller, pero los conozco mejor que aquellos que han aprendido sus obras de memoria.

También contaba cómo una vez, estando en casa de Hugo, un grupo de jóvenes escritores franceses hablaban de la posibilidad de que a una calle local le pusieran su nombre. Todos estaban de acuerdo en que esa calle en particular era demasiado pequeña como para hacerle honor, así que comenzaron a competir enumerando calles cada vez más grandes. Al final, uno de ellos sugirió que todo París debería renombrarse Hugo. Victor Hugo se paró un momento, pensativo, y luego le dijo al joven: «Ça viendra, mon cher, ça viendra!» («¡Ya llegará, mi querido amigo, ya llegará!»).[954]

El discurso de Turguénev fue modesto. En cinco minutos, explicó al congreso cómo los grandes escritores franceses de los últimos doscientos años habían ayudado a la literatura rusa a irrumpir en la escena europea, nombrando a Pushkin, Lermon-

tov y Gógol no ya como discípulos de los franceses, sino como sus colegas (ante lo cual se oyeron gritos de «¡Y Turguénev! ¡Añada a Turguénev!»).[955]

Turguénev no era un buen orador. Tenía la voz demasiado aguda y débil como para dominar un auditorio. En calidad de presidente de las sesiones de trabajo, que tuvieron lugar en la logia masónica del Grand Orient de Francia, luchó por mantener el control de los delegados y a menudo tuvo que contar con la ayuda de Edmond About, el novelista francés, que fue la verdadera fuerza organizadora del congreso.

Los franceses defendieron con firmeza la misma posición que llevaban largo tiempo manteniendo, a saber, que los derechos de autor eran una forma de propiedad natural, la cual no podía verse restringida por las fronteras nacionales. El propósito del congreso, tal como lo definió About, era «elaborar una legislación internacional por la cual el escritor foráneo disfrute en todos los países de las mismas ventajas que los propios escritores de dicha nación; que sin su consentimiento sus obras no puedan reimprimirse ni traducirse, ni interpretarse sobre un escenario».[956] La mayoría de las delegaciones extranjeras estaban de acuerdo con los franceses, pero algunas de las provenientes de los países más pequeños, que dependían en mayor medida de la literatura traducida, deseaban tener mayor libertad para traducir. Por tanto, se resolvió dividir las delegaciones en grupos nacionales que presentarían sus propuestas al congreso para someterlas a votación, plebiscito que ganarían los franceses, pues tenían la mayoría de los delegados. El grupo eslavo (rusos, polacos y checos) se reunió en casa de los Viardot en la rue de Douai.

Turguénev se encontraba en una posición difícil. La delegación rusa se oponía de pleno a la propuesta francesa, pues deseaban proteger el sustento de los traductores rusos, y puesto que había menos escritores rusos que se tradujeran a idiomas extranjeros que escritores extranjeros que tradujesen al ruso, no le

veían ningún beneficio a aceptar la protección que sugerían los franceses. El resto de los eslavos adoptaría una posición similar. La opinión de Turguénev, sin embargo, estaba del lado francés. Llevaba mucho tiempo quejándose de los «ladrones de los editores» y las traducciones pirata que hacían de su obra en el extranjero. No se trataba solo de que lo privaran de los *royalties* que le habrían correspondido en aquellos países si existiera una protección internacional, sino que, además, las traducciones no autorizadas eran tan malas que podían dañar su reputación literaria allá donde aparecieran. Escribió muchas veces a las revistas extranjeras para protestar y para advertir a los lectores. Las que más le indignaban eran aquellas que afirmaban en falso que estaban autorizadas por él. Un editor pirata alemán sacó una traducción de su novela *En vísperas* con un falso prefacio «del autor». Aún más irritante fue un incidente ocurrido en 1877, cuando una traducción al francés de «Una historia extraña», publicada originalmente en *Vestnik Evropy*, fue traducida al ruso y publicada como un «relato original de Turguénev» con un título diferente («El hijo del sacerdote») en *Novoe Vremia*. En la nueva versión había numerosos errores y se perdía todo el tono de la historia. Turguénev se quejó a Stasiulevich y le pidió que se uniera a él en una carta de protesta dirigida a Alekséi Suvorin, el editor de *Novoe Vremia*, aunque, en ausencia de legislación alguna que protegiera los derechos de autor internacionales en Rusia, reconocía que no había nada más que pudieran hacer: «La ley está del lado de tales caballeros, pero las personas decentes no se aprovecharían de unas leyes así».[957]

Turguénev creía firmemente en la necesidad de la existencia de una legislación internacional; confiar en el comportamiento honorable no era suficiente para proteger los derechos del autor cuando los textos impresos atravesaban las fronteras nacionales. En mayo de 1878, el arquitecto y escritor sueco-finés Jac Ahrenberg, delegado en el congreso de escritores, visitó a Turguénev

en Bougival, y registró su franca opinión sobre los derechos de autor:

> Turguénev dijo que los editores suecos lo habían explotado de manera vergonzosa. Sin consultarlo, habían traducido sus obras, sobre todo a partir de las ediciones alemanas y francesas. Hacía pocos días, él mismo había visto en el escaparate del señor Nilsson un ejemplar de sus *Aguas primaverales* sin indicación del nombre del traductor y sin que ningún editor sueco le hubiera preguntado sobre el asunto. Bueno, un editor sí le había preguntado, y lo había hecho de tal manera que Turguénev ni siquiera respondió a la carta, que en teoría comenzaba diciendo que aunque él, el editor, tenía el derecho legal en el caso de las traducciones de proceder como quisiera, ofrecía, sin embargo, al autor, lo que Turguénev llamó *un pourboire* [«una propina»], al parecer unos cientos de coronas. Nilsson lamentaba el disgusto, le dijo que las ediciones suecas eran pequeñas, que no merecía la pena publicar un libro si había que pagar honorarios al autor, que los rusos tenían los mismos derechos frente a los escritores suecos, aunque Suecia, por desgracia, no tenía ni nunca había tenido a un Turguénev, así como que él, Nilsson, no tenía nada que ver en esta *bellum omnium inter omnes* [«guerra de todos contra todos»], que no era más que un agente a comisión y que vendía lo que otros le enviaban. La conversación se prolongó durante mucho tiempo, y al final se presentó la *causa mali*, una carta del editor ruso de Turguénev, que afirmaba (seguro que por error) que en Suecia las obras de Turguénev se imprimían, vendían y leían más incluso que las de cualquier escritor sueco, y terminaba con la solicitud de que Turguénev, con base en su gran reputación, tomara medidas para frenar este delito y obtener, al menos para sí mismo, una compensación por su trabajo. Todo el asunto me dio la impresión de que, aparte de que el viejo tuviera razón en exigir una compensación, también necesitaba el dinero.
>
> Turguénev habló con calor y justificada indignación acerca de estas traducciones. Sin embargo, las agudas críticas que dirigía a este «nuevo comercio y saqueo varego» eran más humorísticas que satíricas o irónicas. Hizo un comentario que me llamó la atención entre otros: «Si no se revoca este derecho de traducir sin compensación, los países más pequeños quedarán asfixiados en la competición por el mercado literario. Siempre será mejor negocio para un editor elegir una obra maestra por nada (no me estoy refiriendo a mis propias obras) que tener que escoger de entre las pocas obras de origen nacional aquellas que puedan ser lo suficiente buenas sin más. Sin embargo, las obras maestras foráneas son menos necesarias para la vida espiritual de un país que las obras domésticas de rango menor. La consecuencia es que los editores engordan mientras los autores desaparecen, y así, la literatura de la nación sufre un duro golpe. Los países pequeños están obligados, más que otros, a protegerse contra la influencia externa. Es mejor tener unos pocos editores pobres y una literatura pequeña pero viable. ¡Obsérvense Italia y España! Su literatura está muerta. ¿Por qué? Bien, antes de que la última edición de una novela francesa salga de la imprenta, ya la ha explotado una editorial en estos países».[958]

Turguénev había esperado que la delegación rusa «aprobara en silencio las propuestas francesas», tal como le había escrito a Stasiulevich. El peligro que veía para los países pequeños podría aplicarse asimismo a Rusia, donde temía que a los escritores jóvenes les resultara difícil publicar debido a la gran cantidad de traducciones publicadas. También le preocupaba lo siguiente: «Los rusos no deberían dar motivo a los franceses para que nos acusen de tener una perspectiva poco liberal por no querer la igualdad de derechos [entre naciones], acusación que sería del todo justificada». En su reunión en la rue de Douai, logró persuadir al grupo eslavo de que, dado que los franceses iban a rechazar de plano cualquier propuesta que garantizara la libertad de traducción, propusieran un compromiso de protección del *copyright* durante un periodo limitado (entre dos y cinco años según la categoría de la obra).[959]

Esta fue la propuesta que presentó al congreso en nombre de la delegación. Turguénev subrayó que, para las naciones literarias jóvenes como Rusia, y en especial para aquellas donde existía la censura, era importante mantener la libertad de acceso a las obras literarias y científicas del exterior; era la garantía más segura para la propagación de la civilización europea en estas sociedades menos afortunadas. También abogaba a favor la permisividad por razones de equidad: «Los rusos aún no podemos permitirnos pagar dinero a los autores por las traducciones del francés. Ustedes, los franceses, no nos traducen y prácticamente nos ignoran, pero nosotros traducimos todas las novedades de su país. ¿Y quiénes son nuestros traductores? Estudiantes pobres, para quienes este trabajo es su único medio de vida». En ese punto, uno de los delegados franceses gritó: «¡Que me paguen solo 2 sous! ¡Lo importante es el reconocimiento de mis derechos!», un sentimiento aplaudido por la mayoría francesa. Turguénev recibió el apoyo de varias de las delegaciones más pequeñas; los rumanos, los holandeses y los portugueses, quienes afirmaron que

en sus países era imposible ganarse la vida escribiendo, que no había escritores locales, y que los de los países más ricos deberían considerar la traducción de sus obras como publicidad en estos mercados. Turguénev hizo un ruego final: «Estos traductores no son bandidos. Son, en cierta medida, los pioneros de la civilización en nuestro país. Ustedes pueden decir que aquello que introducen se lo están quitando. Eso es cierto, pero hay precedentes. Si Pedro el Grande no hubiera sido un bandido ilustre, hoy yo no estaría aquí hablándoles a ustedes». Se produjeron risas y aplausos. Pero, en la votación, todos los delegados, con excepción de veinte, rechazaron la propuesta.[960]

El Congreso aprobó una serie de propuestas presentadas por los franceses para la protección de los derechos de autor, incluidas traducciones y adaptaciones, en todos los países por igual. Después se cerró con un banquete y discursos adicionales, en los que se pedía a los gobiernos nacionales que redactasen la necesaria legislación internacional. Turguénev no asistió, sino que, en vez de ello, se fue al Folies Bergère con los Viardot. Estaba cansado y harto del congreso, una «comedia», tal como lo llamaba, que había dado lugar a «algunas generalizaciones», pero con ningún resultado que tuviera significación real (en sus palabras, *patati et patata*). «Ya he tenido suficiente —le escribió a Flaubert—, y me voy a Karlsbad.»[961]

Turguénev permitió que se incluyera su nombre en el comité honorario de la ALAI (Association Littéraire et Artistique Internationale), que organizó una serie de congresos en Londres (1879), Lisboa (1880) y Viena (1881) para redactar proposiciones de ley internacionales para la protección de los derechos de autor. Pero no asistió a ninguno de ellos. Pensó que su papel en Londres sería «insignificante», y tan siquiera en Viena, donde se lo declaró presidente honorario, vio ningún objeto a su presencia; los rusos estaban dando muestras de que se iban a echar atrás en la firma de los acuerdos internacionales de *copyright*.[962]

Turguénev se equivocaba cuando le dijo a Flaubert que el congreso «no producirá ningún resultado, ni puede hacerlo». Las resoluciones que se aprobaron en él quedaron consagradas en el borrador de una convención internacional sobre la propiedad intelectual durante la conferencia de la ALAI celebrada en Berna en 1883, que fue objeto de debate entre los gobiernos en otras conferencias diplomáticas en la misma ciudad en 1884 y 1885, y adoptado formalmente por diez estados —Francia, Bélgica, Reino Unido, Alemania, Haití, Italia, Liberia, España, Suiza y Túnez— como el Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas —el documento fundacional de una unión de derechos de autor que hoy incorpora a ciento setenta y dos países— el 9 de septiembre de 1886. La mayoría de los estados europeos más pequeños, que eran predominantemente importadores de libros, permanecieron fuera de la convención, aunque muchos de ellos se unieron más tarde; Noruega en 1896, Dinamarca en 1903, Suecia en 1904, Portugal en 1911 y los Países Bajos en 1912. Los territorios no germanos del Imperio austrohúngaro, que eran los principales consumidores de traducciones y tenían mayoría en el Reichsrat, lo mantuvieron fuera de la convención. Los rusos también se negaron a unirse a ella. Pero había un hecho irónico. Habían basado su oposición frente a las propuestas francesas en el razonamiento de que traducían más obras del resto de las lenguas europeas que al revés, pero la decisión de no unirse a la convención contribuyó en gran medida a revertir este desequilibrio. A partir de 1886 se produjo un aumento acelerado y sostenido en el número de traducciones de libros rusos que se hacían en Europa. En parte, fue resultado de un aumento del interés occidental por la literatura rusa, pero principalmente se debió a que los libros rusos no estaban protegidos por la convención y, por tanto, eran más baratos de traducir y publicar que las obras que estaban acogidas al derecho de autor internacional.

El Convenio de Berna fue uno de los mayores logros del derecho internacional en el siglo XIX. Llegó en un punto álgido de internacionalismo, la época en que la Cruz Roja Internacional tenía presencia en los principales países de Europa, en la que los socialistas estaban organizados en la Segunda Internacional y el movimiento internacional de las mujeres se consolidó. La fuerza del derecho internacional estaba en crecimiento, y los estados europeos se iban adhiriendo a las normas y convenciones internacionales, una Unión Telegráfica Internacional (1865); una Unión para el Sistema Métrico (1875); una Unión Postal Universal (1875); una Conferencia Internacional del Meridiano para establecer el horario estándar (1884), y un Convenio Internacional Sobre el Transporte de Mercancías por Ferrocarril (1890), que coordinó los horarios y los requisitos técnicos que debían cumplir las compañías ferroviarias de nueve estados de la Europa continental.[963]

La Convención de Berna siguió sin ser suficiente para erradicar el problema de la piratería internacional. Los estados que permanecieron fuera de la convención, en particular Estados Unidos y Rusia, continuaron brindando un vacío legal a los editores pirata.[50] El texto de la Convención era ambiguo en ciertos ámbitos —por ejemplo, en lo tocante a los derechos de interpretación— lo que originó diversas batallas legales entre los creadores de música o de obras dramáticas y los directores de conciertos o de teatros. Pero, en conjunto, el tratado constituyó un cuerpo legislativo crucial, cuyos principios rectores siguen hoy vigentes. Alentó a los editores de música, literatura y arte a emprender la expansión internacional de sus negocios y permitió a los artistas recaudar ingresos por su obra en todo el mundo.

8

LA MUERTE Y EL CANON

Nunca han existido grandes hombres vivos. Es la posteridad la que los ha hecho grandes.

FLAUBERT, 1970

I

Durante los últimos años de la década de 1870, Turguénev volvió a Rusia cada año, en gran medida a atender el estado de sus propiedades y de sus negocios, que se tambaleaban de desastre en desastre. Las breves estancias despertaban poco interés entre los rusos, que habían llegado a considerarlo como un emigrante, cuando no directamente un extranjero. Con la publicación de su novela *Tierras vírgenes*, en 1877, los críticos rusos lo atacaron por todos los flancos, pues aseguraban que el autor había perdido todo contacto con Rusia, lugar donde sucede la novela, una complicada historia sobre un grupo de populistas que abandonan sus nobles hogares para «simplificar» su vida y dedicarse a difundir propaganda socialista entre los campesinos. Los personajes, hay que reconocerlo, carecen de la verosimilitud que muestran los de sus novelas anteriores, parecen nada más que arquetipos que cumplen la función de transmitir un mensaje político, el de que por bondadosos y honestos que sean estos jóvenes revolucionarios en lo personal, su causa es falsa y está condenada al fracaso. Turguénev aceptó las acusaciones. «No hay duda de que *Tierras vírgenes* es un fracaso», escribió a su hermano Nikolái:

> Y estoy empezando a pensar que este es un destino merecido. No es posible sugerir que todas las revistas se hayan coaligado contra mí; hay que admitir, más bien, que he cometido un error, que asumí una labor que estaba más allá de

mis capacidades y me desplomé bajo su peso. De hecho, es imposible escribir sobre Rusia sin vivir allí.

Y como no podía escribir acerca de ningún otro lugar, habló de renunciar a la ficción.[964]

Pero todo eso cambió en un viaje al país que hizo en los primeros meses de 1879, tras la inesperada muerte de Nikolái, quien, en su testamento, había legado una pequeña parte de su enorme fortuna, en torno a 250 000 francos, a su arruinado hermano. El recibimiento que allí encontró entonces Turguénev fue el del regreso del héroe; se ofrecieron, en Moscú y San Petersburgo, una serie de banquetes en su honor, organizados por destacados representantes del mundo de la ciencia, la educación y las artes. Su alejamiento del país había pasado a entenderse entonces como una forma de protesta contra la autocracia. Los estudiantes se agolpaban en la puerta de las casas donde se alojaba, con la esperanza de ver al gigante de pelo blanco, a quien de pronto aclamaban como la encarnación de sus esperanzas democráticas. Turguénev había regresado a una sociedad que bullía de ansias de reforma; crecían las presiones en demanda de una constitución, y a pesar de los ataques terroristas revolucionarios, el zar Alejandro II se mostraba dispuesto a concederla.

Turguénev entendió bien por qué se lo recibía con tanto entusiasmo. El 4 de marzo, en un concierto benéfico para estudiantes pobres que se celebraba en el Salón de la Asamblea de la Nobleza de Moscú, leyó uno de los *Relatos de un cazador*. La cita se convirtió en una concentración política. «Imagínate a más de mil estudiantes en aquella sala colosal», escribió a Pauline al día siguiente:

Cuando entro, se produce un clamor lo bastante fuerte como para derribar el edificio, hay gritos de «¡Hurra!» y sombreros al aire. Luego se presentan dos enormes coronas de flores, y después un joven representante estudiantil me grita un discurso al oído; cada una de las frases que pronuncia provoca otro clamor; en la primera fila, el rector de la universidad está pálido de terror, y yo, al mismo tiempo que intento no echar más leña al fuego, respondo con la esperanza de decir algo más que tópicos. Más tarde, tras la lectura, salgo del salón

escoltado por una gran multitud. Desde las salas adyacentes me llaman veinte veces. ¡Las jóvenes intentan agarrarme las manos para besarlas! Fue una locura de escena. Si no me hubiera escoltado un coronel de la gendarmería, del modo más cortés, y me hubiera metido en el carruaje, aún seguiría allí. El motivo de este frenesí lo entiendo bien: en vísperas de unas reformas siempre prometidas y siempre pospuestas, estos jóvenes están tan cargados de electricidad como una botella de Leiden; yo era el mecanismo que servía para descargarlo. Para eso, mis opiniones liberales eran tan importantes como cualquiera de mis escritos. ¡Si estos pobres jóvenes no se manifestaran, explotarían![965]

Al Gobierno ruso no le gustaban tales manifestaciones. Los espías policiales informaban al zar de cada uno de los movimientos del escritor. Los reaccionarios lo acusaban de incitar a la revolución. No mucho después, Turguénev fue abordado por uno de los cortesanos del zar, quien le comunicó que su alteza estaba interesada en saber cuándo pensaba regresar al extranjero. Preocupado por no caer en desgracia ante el zar y poner en peligro las posibilidades de volver a Rusia en el futuro —y quizá temeroso de que pudieran arrestarlo—, Turguénev hizo las maletas y partió sin más demora. En la frontera, un oficial zarista le dijo: «Lo estábamos esperando».[966]

Aunque se hubiera visto interrumpida, Turguénev estaba encantado con aquella visita a Rusia. Sentía que se había reconciliado con la juventud rusa y con los sectores progresistas de la sociedad. El tiempo había aplacado las controversias provocadas por las novelas escritas en la década de 1860, *Padres e hijos* y *Humo*; toda una nueva generación de rusos había crecido familiarizada con ideas cercanas a los puntos de vista liberales que él mantenía, y ahora se lo recordaba apreciativamente como el autor de *Relatos de un cazador*, que tanto había hecho para acabar con la servidumbre. Por primera vez, sentía que aquella era una Rusia en la que sí podría encontrar un hogar. Pauline se daba cuenta de que podía terminar perdiéndolo. «Mi querido Tourgline», le escribió el 25 de marzo:

Acabo de recibir tu carta con la fotografía. Gracias. Te respondo con la certeza de que la mía te encontrará aún felizmente asentado en Petersburgo, donde tus últimos triunfos quizá te alienten a echar raíces. Eso está muy bien, siempre

> que no te entre *heimweh* [morriña] cuando estés en París. ¿Te estás planteando abandonarnos? Me temo que vas a aburrirte de París, donde no estarás rodeado por semejante frenesí de admiradores y solo vas a tener a la misma gente de siempre, cada día más vieja, que te contempla con una alegría más tranquila [...]. Dios, qué felicidad será verte aquí de nuevo. ¡Temo que no tengas fuerzas para alejarte de todos esos jóvenes que te rondan y que merodean a tu alrededor![967]

La joven merodeadora a la que Pauline temía en particular era Maria Savina, una actriz a la que Turguénev había conocido a principios de marzo en el Teatro Alexandrine de San Petersburgo, donde ella hizo una interpretación sensacional en *Un mes en el campo*, obra de Turguénev largamente olvidada. Joven y bella, Savina era el talento más excitante de la escena rusa. Turguénev se enamoró de ella de inmediato. La visitaba sin descanso. A su regreso a París, le enviaba apasionadas cartas en las que le declaraba su amor. En ellas, se expresa el deseo sexual de un hombre mayor por una mujer joven (él tenía sesenta y un años y ella veinticinco), pero nada en el contenido sugiere que llegaran a ser amantes.

El enamoramiento de Turguénev nació, sin duda, a partir de su creciente sensación de soledad, por causa tanto de su situación de exiliado ruso como de viejo soltero. Antes de Savina, había habido otras mujeres jóvenes, todas ellas rusas, en cuyo afecto Turguénev había buscado consuelo en los momentos en que se sentía abandonado o descuidado por Pauline. Desde 1873 mantuvo un prolongado flirteo con la joven viuda de un general ruso, la baronesa Julia Vrevskaia, que solo se vio interrumpido con el estallido de la guerra ruso-turca, en 1877, cuando ella se marchó al frente para servir como enfermera voluntaria. Moriría en un hospital militar de fiebre tifoidea en enero de 1878.

La chaladura del hombre mayor que fracasa en sus empeños de conquistar a una joven es cosa de comedia. Pero lo que residía en la forma en la que Turguénev anhelaba el amor de una mujer joven era la tristeza. Quizá se trataba de la nostalgia de la juventud, y de todas las posibilidades románticas que había sacrificado

por su total entrega a Pauline. A medida que ambos se hacían mayores, el amor ardiente que sintiera por Pauline se había debilitado, había mudado su forma. Se había convertido en una amistosa intimidad en la que toda su existencia emocional estaba contenida. Turguénev era incapaz de romper esta relación. Dependía de Pauline, aunque sabía que ella solo correspondía esa pasión con una «alegría tranquila». Emocionalmente la necesitaba, a pesar del tormento que ella le causaba (o quizá a causa de él).

Según Anatoly Koni, el jurista al que Turguénev confiaba sus asuntos del corazón, él no era apto para el matrimonio. Si hubiera llegado a encontrar una esposa cariñosa se habría aburrido (o quizá le habrían aburrido las trivialidades cotidianas de la vida matrimonial). «Para que él llegara a amar por mucho tiempo, y para que se acostumbrara a amar, necesitaba un tipo de persona que lo hiciera sufrir, dudar, vacilar, sentirse secretamente celoso y abatido, alguien que, en una palabra, lo atormentara.»[968] Pauline era esa persona que le daba tormento. Y él estaba entregado a ella como un esclavo.

Koni recuerda una conversación que mantuvo con Turguénev durante el otoño de 1879, cuando el jurista, que entonces tenía treinta y cinco años, lo visitó en París. Turguénev le aconsejó que se casara. No podía llegar a imaginar, le explicó, «cuán solitaria y tediosa puede ser la vejez cuando lo único que uno puede hacer es aferrarse al borde del nido de un extraño, aceptar su amabilidad como si fuera caridad y ocupar el lugar de un perro viejo al que no se echa de casa porque la gente se ha acostumbrado a él y lo compadece». Según Savina, Turguénev sentía una profunda decepción, y hasta resentimiento, por todo lo que había sacrificado a su matrimonio no oficial con Pauline. Estos sentimientos los expresó en un poema escrito en un «gran libro encuadernado en cuero verde» que guardaba en un cajón cerrado con llave de su escritorio de Spasskoe y que leyó a Savina con

voz temblorosa por la emoción. El poema, que no ha llegado hasta nosotros, hablaba del «subyugante amor por una mujer a la que se ha entregado toda una vida y que no llevaría ni una florecilla ni derramaría una sola lágrima en la tumba del escritor». Cuando Savina le preguntó qué pensaba hacer con dicho poema, Turguénev respondió que quemarlo para evitar que se publicara después de su muerte: «Podría herirla».[969]

Turguénev regresó a Rusia en febrero de 1880. Quería reanudar la relación con Savina. Durante los cinco meses que pasó allí, entre febrero y julio, la vio con frecuencia. Se trataba del periodo más largo que Turguénev había pasado en Rusia en casi veinte años. Tuvieron encuentros efímeros, hubo momentos robados en el camerino del teatro e intercambio de notas con mensajes de coqueteo. En una famosa ocasión, Turguénev incluso viajó hasta la estación de ferrocarril de Mtsensk, a veinte kilómetros de la finca de Spasskoe, para reunirse con ella en el compartimento que ocupaba y acompañarla en el viaje de una hora en tren hasta Orel. La carta que él le escribió tras dejar el tren para pasar la noche en un hotel, deja intuir que se besaron («Aunque viva cien años, nunca olvidaré esos besos») pero ella rechazó las ulteriores proposiciones y, en consecuencia, Turguénev, consciente sin duda de que había hecho el ridículo, se alejó de ella («Si el pestillo debe permanecer cerrado, mejor sería que no me hubiera escrito, pero beso sus manos, sus pies y todo aquello que me permita besar… y aun lo que no me permita»).[970] El enfriamiento fue solo temporal. Su enamoramiento se encendió de nuevo. El verano siguiente, ella pasó cinco días junto a él en Spasskoe, lugar que Pauline no había visitado nunca, aunque para entonces Savina estaba a punto de casarse con otra persona.

Uno de los motivos de esta larga estancia de Turguénev en Rusia era su participación en un festival en honor a Pushkin que culminaría con la inauguración de un monumento a su figura el 6 de junio en Moscú. La idea de dedicar una estatua pública al

poeta ruso llevaba promoviéndose desde la década de 1840, cuando Belinski publicara una serie de artículos sobre Pushkin que concluía expresando el deseo de ver el momento en que el poeta «clásico» de Rusia se viera reconocido con un monumento. A partir de la década de 1860, cuando se inició la campaña, primero promovida por los compañeros de Pushkin del liceo de Tsárskoye Selo y después por la Sociedad de Amantes de la Literatura Rusa (OLRS), especializada en conmemoraciones de signo literario, el clamor por la estatua del poeta comenzó a adquirir una importancia simbólica nacional. Ni en Moscú ni en San Petersburgo existían monumentos públicos dedicados a héroes literarios o artísticos; solo los estadistas y los militares compartían dicho honor con los zares. Muchos consideraron que la inauguración de un monumento así constituía un nuevo comienzo para Rusia. Marcaría el momento de su renacimiento como nación en un sentido europeo, como una sociedad independiente del Estado, equiparable a la Alemania de Goethe o a la Inglaterra de Shakespeare. Puesto que se producía en un momento de reforma liberal, también se vio como un punto de inflexión en la relación del Estado con la sociedad, una oportunidad para que el país se reconciliara con los valores de su literatura.[971]

Turguénev desempeñó un papel central en los preparativos del festival. Actuó como embajador general de la OLRS y consiguió adquirir objetos de Pushkin para la exposición principal, escribió a escritores de todo el mundo para invitarlos a que asistieran (no acudieron muchos, pero Victor Hugo, Tennyson y Auerbach enviaron telegramas de felicitación), y aceptó el encargo de Stasiulevich de escribir un folleto sobre Pushkin «para el pueblo» que pudiera leerse en voz alta y distribuirse, de manera gratuita, en las salas públicas de lectura de Moscú el día de la inauguración del monumento. Al final, el panfleto tenía un tono demasiado elevado. «No sé escribir para la gente común, quienes de todos modos no leen a Pushkin, solo para la minoría culta»,

admitió Turguénev a Stasiulevich. Justo antes de que comenzaran los festejos, al enterarse de que Tolstói no pensaba asistir, Turguénev viajó hasta su propiedad en Yásnaia Poliana, en un último intento de hacerle cambiar de opinión. Tolstói desoyó sus argumentos. Había declarado su intención de abandonar la literatura y llevar una vida cristiana más sencilla entre los campesinos. Se negó a tener nada que ver con la «comedia» de homenajear a un hombre de moral laxa como Pushkin, cuya poesía no significaba nada para el campesinado.[972]

Enormes multitudes se congregaron para la presentación de la estatua de Alexander Opekushin, que tuvo lugar en Moscú el 6 de junio de 1880. Los vendedores callejeros ofrecían todo tipo de recuerdos de Pushkin, como retratos, bustos y estatuas de arcilla, ediciones baratas de su poesía, álbumes de canciones y arreglos musicales de sus versos. Acompañadas por la música orquestal de la «Marcha de la Coronación» de *Le prophète* de Meyerbeer (Pushkin había compuesto un poema del mismo nombre que la ópera), delegaciones de toda Rusia se aproximaron al monumento para dejar una corona de flores. Hubo banquetes, lecturas públicas, reuniones ceremoniosas y elogios de dignatarios.

En la sesión de apertura de la OLRS, un público deseoso de escuchar lo que Turguénev tenía que decir sobre el gran poeta del país aguardaba su discurso con expectación. Turguénev, como exponente famoso de la filosofía occidentalista, había ofendido en muchas ocasiones a los eslavófilos y a los nacionalistas al minimizar los logros culturales de Rusia. Su panegírico decepcionó al público. Aunque reconocía que Pushkin era el primer y principal poeta nacional, no llegaba a colocarlo a la altura de los más grandes poetas europeos —Shakespeare, Goethe y Homero—, a los que otorgaba cualidades universales más elevadas. Era un argumento medido y matizado, que rendía homenaje al gran salto cualitativo que había supuesto Pushkin para la creación de una literatura rusa, pero que no dejó satisfechos los exaltados ánimos

nacionalistas, que exigían la elevación de Pushkin a cotas de importancia internacional más altas.

Al día siguiente, el 8 de junio, en la sesión de clausura de la OLRS, Dostoievski cautivó al público satisfaciendo esta demanda con un explosivo panegírico. Dicho discurso fue el momento inaugural de la fama que Dostoievski se granjeó como profeta nacional. Aclamó a Pushkin como uno de los grandes genios de la historia mundial, aun por encima de Shakespeare, Cervantes o Schiller, dado que poseía esa distintiva cualidad «rusa» de encarnar el espíritu de toda la humanidad: «El más grande de todos los poetas europeos jamás podría encarnar de forma tan poderosa el genio de ningún pueblo extranjero, ni siquiera de uno vecino [...]. Hasta los italianos de Shakespeare, por ejemplo, son casi siempre ingleses. Solo Pushkin, entre todos los poetas del mundo, poseía la capacidad de identificarse plenamente con otra nacionalidad». Su espíritu universal, afirmó Dostoievski en el clímax mesiánico de su discurso, revelaba el destino de Rusia de unir a todos los pueblos de Europa en una hermandad cristiana. «La sala entera enloqueció —contó Dostoievski a su esposa—, y cuando terminé... No tengo palabras para describir el clamor, los llantos extáticos [...]. Me estuvieron aplaudiendo durante media hora para que volviera a salir, agitando sus pañuelos [...]. "¡Profeta! ¡Profeta!" gritaba la multitud. Turguénev, a quien dediqué buenas palabras en mi discurso, se levantó y me abrazó entre lágrimas.» Por su parte, en el informe que Turguénev hizo a Stasiulevich sobre el discurso de Dostoievski, lo describe como «falso de principio a fin, pero en extremo agradable para la autoestima rusa».[973]

II

Mientras estaba en Spasskoe preparando su discurso sobre Pushkin, Turguénev conoció la devastadora noticia de la muerte de Flaubert. «Me golpeó de la manera más brutal —le escribió a Zola el 23 de mayo—, leí el obituario en *Golos* [un diario de San

Petersburgo]. No tengo ni que decirle lo profundamente afligido que estoy: Flaubert era el hombre que más amaba en el mundo. No es solo un gran talento lo que ha desaparecido, sino un espíritu excepcional y una guía para todos nosotros.» Los detalles de la muerte le llegaron unos días después, en una larga carta de Maupassant, que el 8 de mayo había recibido un telegrama de parte la sobrina de Flaubert pidiéndole que acudiera enseguida, pues Flaubert se había desplomado con un ataque de epilepsia. Cuando Maupassant llegó a Ruan en el tren de París, ya estaba muerto.[974]

El funeral se celebró tres días más tarde en Croisset. Tras una misa celebrada en la iglesia parroquial, los asistentes caminaron tras el ataúd hasta el Cementerio Monumental de Ruan, trayecto de unos pocos kilómetros. A Zola le impresionó la escasa presencia entre los asistentes de las personalidades literarias de París —aparte de él mismo, acudieron solo Goncourt, Daudet, Maupassant, Théodore de Banville, Huysmans y algunos otros, pero ni Victor Hugo ni Dumas— y sobre todo el reducido tamaño de la congregación de la propia Ruan; no más de cien personas en total. «Lo que parece inexplicable, imperdonable, es que no estuviera Ruan entero caminando tras el cuerpo de uno de sus hijos más ilustres —escribiría Zola—. Podría aducirse que todo el pueblo de Ruan se dedica al comercio y no toma en serio la literatura. Pero esta gran ciudad debe de tener maestros de escuela, abogados, médicos, una población que lea libros, que al menos haya oído hablar de *Madame Bovary*.»[975] El propio entierro podría haber estado directamente sacado de las páginas de su obra maestra. El hueco excavado por los sepultureros no era lo bastante largo como para que cupiera el ataúd de Flaubert, quien medía 1,81 metros. Al hacerlo descender, se quedó atascado en ángulo, con los pies más altos que la cabeza, y en esa posición se quedó durante la celebración de los responsos finales.

Cuando Turguénev volvió de Rusia, reunió un comité de escritores para recaudar fondos para erigir un monumento a Flaubert en Ruan. Goncourt, Daudet, Maupassant y Zola se unieron a él, además de Charles Lapierre, viejo amigo de Flaubert y editor del diario *La Nouvelliste de Rouen*, pero Victor Hugo era demasiado orgulloso como para avenirse a formar parte del mismo comité en el que estaba Zola, quien había criticado su obra. De los 12 000 francos que pidió el escultor Henri Chapu, en cinco años solo se consiguieron 9000 francos procedentes de donaciones del público. El resto tuvieron que sacarlo de sus bolsillos los miembros del comité. Por fin, el monumento se inauguró el 23 de noviembre de 1890. Hacía un tiempo horrible. Goncourt, Zola y Maupassant estaban entre el pequeño grupo de dignatarios parisinos que se protegía del viento y la lluvia bajo una carpa, mientras se procedía al descubrimiento de la estatua entre los trompeteos de una banda de feria, otra escena que podría estar sacada directamente de *Madame Bovary*.[976] Goncourt dio el discurso principal:

> Ahora que está muerto, se empieza a dar al pobre Flaubert estatus de genio, tal como su memoria merece. Pero ¿saben que cuando estaba vivo los críticos se resistían incluso a admitir que tuviera talento siquiera? ¿Qué le reportaron todas sus obras maestras? El rechazo, el insulto, la crucifixión moral. Podría escribirse un buen libro con todos los errores e injusticias cometidos por los críticos contra los escritores, de Balzac a Flaubert. Recuerdo un artículo escrito por un comentarista político que afirmaba que la prosa de Flaubert era una vergüenza para el reinado de Napoleón III, y otra en una revista literaria donde se le reprochaba que escribiera con un *estilo epiléptico*; solo hoy entienden ustedes cuánto veneno contenía ese epíteto para el hombre a quien se dirigía…
>
> En un momento en que el dinero está transformando la literatura y el arte en un asunto comercial, Flaubert se erige como uno de los últimos miembros de una antigua generación de artistas que nunca se vio motivada por el enriquecimiento, que resistió a tales tentaciones aun a costa de su propia fortuna y que escribió únicamente libros que satisficieran su gusto artístico, libros que no le hicieron ganar demasiado en vida pero que le granjearán la gloria póstuma.[977]

Flaubert tuvo que esperar mucho tiempo para obtener el reconocimiento que merecía. No fue hasta el centenario de su nacimiento, en 1921, que el Estado francés reconoció su importan-

cia, dedicándole un monumento en los Jardines de Luxemburgo. Pero, durante la década de 1880, el fallecimiento de otros escritores sería señalado por grandes funerales estatales y civiles.

Dostoievski murió de una hemorragia pulmonar en enero de 1881. Si su discurso sobre Pushkin fue el origen del estatus de profeta nacional que llegó a adquirir, su funeral dio inicio a un culto en el país. Fue lo más semejante a un funeral de Estado que un escritor había recibido jamás en Rusia; tanto la Iglesia como el Gobierno asumieron responsabilidades en la organización y enviaron representantes. Enormes multitudes asistieron a la procesión, que atravesó San Petersburgo. Los estudiantes abandonaron las aulas, envueltos en lágrimas, para congregarse en las calles, en el trayecto que iba desde la casa de Dostoievski en el callejón Kuznechny hasta el monasterio Alejandro Nevski. Representantes de sesenta y siete delegaciones caminaron tras el féretro portando coronas de flores. Quince coros distintos cantaron en diversos puntos del recorrido. Cuando el cortejo se aproximaba a su destino, se abrieron las puertas del monasterio, y los monjes salieron en procesión para honrar al difunto, una ceremonia por lo habitual reservada al entierro de los zares.[978]

«Nunca se había visto en Rusia nada parecido», escribió Stasov. Solo unas pocas décadas antes, el funeral de Pushkin había estado cerrado al público, la policía había sacado su cuerpo de San Petersburgo para evitar que se congregaran multitudes. Pero ahora el Estado reclamaba a Dostoievski como algo propio. El zar ordenó al Ministerio de Economía que otorgara a su viuda una pensión vitalicia de 2000 rublos anuales (8000 francos) —era la primera vez que se daba en Rusia una pensión de este tipo —, y para sus hijos se reservaron plazas en el Corps des Pages y el Instituto Smolny, pero no llegaron a ocupar ninguno de estos puestos. Se crearon sendos fondos públicos para publicar una primera edición de las obras completas de Dostoievski y para erigir un monumento al escritor. Turguénev contribuyó con 50

rublos (200 francos), una suma modesta. No había olvidado la deuda impaga de Dostoievski ni cómo se había cebado con él durante largos años.[979]

El funeral de Victor Hugo, el 1 de junio de 1885, alcanzó una escala aún mayor. Fue una de las mayores ceremonias estatales que jamás se hayan visto en la capital francesa. Desde el momento en que se supo que Victor Hugo se estaba muriendo, se congregaron grandes multitudes frente a su casa en la avenue d'Eylau. Entre los muchos estudiantes que faltaron a la escuela para unirse a la multitud de admiradores del escritor, muchos de ellos obreros, y que aguardaban las noticias comunicadas desde el balcón, estaba un joven Romain Rolland. Desde las celebraciones del cumpleaños del escritor en 1881, sus admiradores mantenían la tradición de reunirse en la calle frente a su casa a esperar que hiciera aparición. Victor Hugo tardó cinco días en morir. Interpretó a la perfección el papel de moribundo romántico, asegurándose de hacer declaraciones lapidarias a los familiares y amigos congregados en torno a su cama («¡Estoy preparado!», «¡Es un hombre muerto quien os habla!», «¡Si ha de venir la muerte es bienvenida!», etcétera), las cuales sabía que aparecerían después en los periódicos. La prensa internacional estuvo publicando actualizaciones diarias sobre su estado.[980]

Para cuando murió, el Gobierno ya había decidido honrarlo con un funeral de Estado y una «panteonización». Hugo había solicitado que se lo enterrara en el ataúd propio de un pobre. Hasta en la muerte fue consciente de la necesidad de cultivar la imagen de hombre del pueblo. El sencillo féretro se instaló sobre un catafalco monumental en el que se habían inscrito sus iniciales, situado bajo del Arco del Triunfo, que estaba cubierto con un velo negro de luto, rodeado por doce antorchas encendidas e iluminado con luz eléctrica. Maurice Barrès comparó la teatral puesta en escena con los protocolos funerarios de los emperadores romanos. Nietzsche lo consideró una «orgía de mal gusto».

La víspera del funeral, multitudes gigantescas se congregaron ante el Arco del Triunfo y los Campos Elíseos, cogiendo sitio para ver la procesión fúnebre hasta el Panteón. La zona empezó a adoptar el aspecto de un gran recinto ferial, a medida que fueron apareciendo vendedores ambulantes de baratijas de recuerdo, como fotos de la escena del lecho de muerte, siluetas de Victor Hugo, partituras de canciones, panfletos con sus poemas, figuritas de madera de sus personajes… Por la mañana dos millones de personas cubrían el trayecto que debía recorrer la procesión, una cifra superior al total de la población de París, y había posibilidades de que otro millón más se sumara más tarde. Al Gobierno lo preocupaba que el funeral se convirtiera en una revuelta obrera y sacó más policías y soldados a las calles. Las mayores multitudes se encontraban en la rue Soufflot que llevaba al Pantéon. En la columnata de la entrada, los representantes de diecinueve delegaciones pronunciaron panegíricos y colocaron coronas de flores en la escalinata, antes de que se enterrar el cuerpo de Victor Hugo en la necrópolis.[981]



Para la capilla ardiente de Victor Hugo, antes de que se celebrara su funeral el 1 de junio de 1885, su féretro se colocó en un catafalco monumental bajo el Arco del Triunfo de París.

Anónimo, *Exequias de Victor Hugo en el Arco del Triunfo, París, 31 de mayo de 1885*, fotografía, 1885. (*Wikimedia Commons*)

Su ubicación en el Panteón supuso una victoria simbólica para la tradición secular de homenajear a los «grandes hombres» de la nación, inaugurada por los revolucionarios en 1791, cuando la Asamblea Nacional ordenó la creación del Panteón sobre la iglesia de Sainte-Geneviève. Designado como lugar de enterramiento civil, se le puso el nombre de Panteón, en emulación del modelo romano. Los restos de Descartes, Voltaire y Rousseau se trasladaron a la cripta del Pantéon. A lo largo del siglo XIX, el edificio fue un campo de batalla entre la Iglesia y el Estado. Con la Restauración borbónica se devolvió a manos de la Iglesia; los «restos infieles» de Voltaire y Rousseau se retiraron de la cripta y se ocultaron tras una puerta sin marcar bajo el pórtico. Después de la Revolución de Julio, se restauró el Panteón y se rescató a los «infieles» que había en el interior, pero ya no se enterraron allí más cuerpos. Luis Felipe añadió al edificio el frontón con la inscripción «Aux grands hommes, la patrie reconnaissante» donde Francia aparece personificada y repartiendo laureles a los hombres célebres de la nación (la primera mujer en ser enterrada en el panteón fue Marie Curie, cuyos restos mortales se trasladaron allí en 1995). Napoleón III devolvió de nuevo a la Iglesia el edificio, y este se convirtió en lugar de peregrinación. Permaneció como santuario religioso hasta 1885. Aquel año, se enterró a Victor Hugo en la cripta; era la primera vez que esto se hacía desde el entierro de Jacques-Germain Soufflot (1713-1780), el arquitecto del Panteón, en 1829. La muerte de Hugo había dotado al Gobierno republicano del impulso necesario para volver a hacerse cargo del edificio y convertirlo de nuevo en Panteón, haciendo posible que se enterrara al librepensador en un lugar secular adecuado.

Hugo fue el primero de muchos escritores en ser enterrado en el Panteón. A él se unirían más tarde Zola, que en 1908 se convirtió en su compañero de cripta, y Dumas *père* (llevado allí en 2002). De las ochenta personas a cuya muerte se celebró un funeral de estado durante la Tercera República, entre 1878 y 1940, la cuarta parte fueron personas importantes del mundo de la cultura. La muerte de Hugo había señalado el momento en que los valores seculares de la república se establecieron en sentido estricto como vector de la unidad nacional. La victoria republicana en las elecciones de octubre de 1877 había acabado con las esperanzas conservadoras de ver una restauración de la monarquía. El republicanismo moderado estaba ya en condiciones de consolidar su infraestructura intelectual —fundamentada en los ideales ilustrados de la Revolución— como ideología nacional. El culto a los artistas y filósofos, que había despegado con los fastos del centenario de las muertes de Voltaire y Rousseau en 1878, fue una parte fundamental de esa campaña. Louis Viardot formó parte del comité organizador de los homenajes a ambos.[982] En todas las grandes ciudades se ofrecieron banquetes en honor de los dirigentes civiles, se erigieron estatuas de ambos hombres, y se publicaron sus obras en ediciones de aniversario, así como en panfletos. Para el centenario de Voltaire —organizado, irónicamente, por la empresa chocolatera Menier—, se celebró un acto ceremonial en el Théâtre de la Gaieté el 30 de mayo. Victor Hugo había pronunciado un discurso legendario —que tuvo amplia difusión en prensa y que también se publicó en forma de panfleto—, en el que presentaba al gran escritor y filósofo como la encarnación de la fe que él mismo tenía en el progreso, en la revolución y en la democracia. Para consolidar el vínculo simbólico entre la Revolución y Rousseau, tema principal de las conmemoraciones de su centenario, tuvo lugar en el Cirque Américain de París una gran ceremonia a la que asistieron seis mil personas, celebrado no el día de la muerte de Rousseau, el 2 de julio, sino

doce días más tarde, el 14 de julio, aniversario de la toma de la Bastilla, que a partir de ese momento se convertiría en fecha conmemorativa (y, en 1880, en fiesta nacional).[983]

El culto oficial de Hugo reforzó el vínculo existente entre los grandes escritores de la nación y los principios intelectuales de la Revolución, de los que, tal como afirmaban las loas pronunciadas a su muerte, él había sido el principal defensor frente a las muchas pruebas a las que tuvieron que enfrentarse durante el siglo XIX. Su panteonización se proclamó como una victoria de los ideales seculares de la República frente al antiguo «orden moral» del clero y de los monárquicos. Pero también se trató de una victoria amargamente disputada, y la Iglesia condenó el culto «pagano» que adoraba a un hombre en vez de a Dios.

Para consolidar este triunfo, en 1889 —año del centenario de la Revolución, que también estuvo marcado por la inauguración de la Torre Eiffel en la Exposition Universelle de París—, el Ministerio de Bellas Artes puso en marcha un gran programa de talla de esculturas monumentales para el Panteón. La pieza central era un conjunto escultórico que mostraba a los revolucionarios acompañados de una figura que representaba la Convención Nacional, pero había también estatuas individuales de los grandes filósofos que habían sentado las bases intelectuales de la Revolución, como Descartes, Voltaire y Rousseau, de los estadistas que las promulgaron, como Mirabeau, y se planificó la creación de una más para Hugo, que encarnó los valores republicanos durante el siglo XIX. El encargo de la estatua de Hugo recayó en Auguste Rodin. El escultor decidió representar al poeta en el exilio, sentado en las rocas de Guernsey en compañía de la musa de la tragedia, con una mano sobre la cabeza, sumido en la contemplación, y la otra extendida hacia el mar como gesto de desacuerdo con la dictadura de Napoleón III. El ministerio rechazó el proyecto, y se buscó otra ubicación para el bronce de Rodin en los jardines del Palais-Royal, así que Rodin trabajó en dos al-

ternativas; un Victor Hugo sentado, cuyo molde de yeso pudo verse en el Salón de 1897, y otro de pie para el Panteón, que nunca fue acabado.[984]



Rodin y su escultura de Victor Hugo en el jardín del Palais Royal, 1902.
Anónimo, Retrato de Auguste Rodin junto a su escultura de Victor Hugo, fotografía, 1902. (*ullstein bild / Getty Images*)

El nombre de Hugo era ubicuo. La muerte lo había elevado a la condición de santo nacional. En todas las librerías y bibliotecas públicas locales podían encontrarse ediciones de gran tirada de sus obras. Los escolares aprendían su poesía de memoria; los libros de texto contaban la historia de su exilio y de su resistencia al Segundo Imperio como forma de instrucción moral en los principios republicanos. Hubo varias iniciativas para fundar un museo de Victor Hugo. El alcalde del 16 arrondissement, donde se encontraba la avenue d’Eylau, en la que Hugo había vivido, solicitó al Gobierno de París que protegiera su casa como lugar «sagrado», y hubo mucha gente que presentó por escrito la mis-

ma solicitud. En 1889, un grupo de empresarios alquiló la antigua casa de Hugo para fundar un negocio de *pélerinage national et universel à la Maison et au Musée Victor Hugo*, pensado principalmente como una atracción para los visitantes de la Exposition Universelle.[985] La casa no contaba con la protección de la ciudad de París. Tampoco se utilizó más tarde como museo (hoy permanece sin más, sobre una tienda de ropa interior).[51] Pero en 1881, coincidiendo con el día de su nacimiento, la avenue d'Eylau pasó a llamarse avenue Victor Hugo.

Hasta la segunda mitad del siglo XIX no era frecuente que un organismo público o estatal se encargara de organizar un homenaje a una figura del mundo de la cultura. Las calles y plazas de las ciudades de Europa estaban llenas de monumentos en honor a los monarcas y a los héroes militares, pero las estatuas a los héroes culturales eran pocas y dispersas. Solo a partir de la década de 1860 comenzaron los estados a dar más importancia a la conmemoración de los mitos nacionales de la cultura.

En toda Europa se produjo un crecimiento sostenido de las celebraciones públicas de aniversarios culturales y artísticos, como es el caso del centenario de Schiller (1859), el tricentenario de Shakespeare (1864), el sexagésimo aniversario del nacimiento de Dante (1865), el centenario de Walter Scott (en 1871, con una intervención de Turguénev), el quinto centenario de la muerte de Petrarca (1874), los centenarios de Voltaire y Rousseau (1878), el del poeta irlandés Thomas Moore (1879) y el tercer centenario de Luís de Camões, el gran poeta portugués del siglo XVI (1880). Con creciente frecuencia fueron apareciendo monumentos dedicados a escritores, artistas y compositores, y llegaron casi a igualar el número de los erigidos en honor a estadistas y militares, que en la primera mitad del siglo los habían superado de largo en número. Entre 1800 y 1840, los estados europeos

erigieron setenta y cinco monumentos dedicados a monarcas, políticos y héroes militares, tres veces más que los que habían consagrado a figuras de los ámbitos de la cultura, la ciencia y la filosofía (veintitrés). Durante las últimas cuatro décadas del siglo, momento álgido de la moda de las estatuas públicas, las cifras estuvieron más igualadas, a saber, quinientos doce para los hombres de poder y cuatrocientos uno para los de ideas, ciencias y artes.[986]

Calles y plazas, bibliotecas, auditorios y teatros recibieron su nombre en honor a hombres célebres de los ámbitos cultural y científico. Se colocaron placas conmemorativas en los edificios en los que estos habían vivido. El programa de las placas azules de Londres, el más antiguo plan de señales conmemorativas del mundo, se inició con la instalación de una placa en el lugar de nacimiento de Byron, Holles Street, en un edificio que más tarde sería demolido. Las casas museo se convirtieron en parte de un creciente negocio turístico de peregrinación a santuarios literarios y artísticos. Hacia 1900, el lugar de nacimiento de Shakespeare en Stratford recibía cada año a más de treinta mil turistas que llegaban en tren. Se hizo coincidir el horario de los trenes con el inicio y el final de las funciones del Shakespeare Memorial Theatre, inaugurado en 1879, para que los londinenses pudieran ir y volver en el día, llegar a tiempo de la *matinée* y regresar a la capital.[987] Los ferrocarriles llevaron también al creciente tráfico turístico hasta destinos sacralizados por su vinculación con «genios» creativos —la región conocida como el Brontë Country; el Distrito de los Lagos de Wordsworth; las orillas del lago Lemán, vinculadas con Rousseau; Weimar, como lugar de origen de Goethe y Schiller, etcétera—. Estos parajes, monumentos y lugares emblemáticos guardaban una importancia cultural que era al mismo tiempo nacionalista y europea; gran parte del orgullo nacional que estas figuras despertaban radicaba en su carácter

universal, como si se tratara de un «don» que el país ofreciera a otros países y al resto del mundo.

La casa museo fue el centro de tales cultos. La de Schiller fue una de las primeras en abrir, en el año 1847. Durante la visita hecha a Weimar en 1869, Turguénev hizo «la obligada peregrinación», y señaló lo pequeña que era la habitación en la que había muerto Schiller: «Hoy cualquier artesano con posibles se negaría a vivir en ella». Lo decepcionó que la casa de Goethe permaneciera cerrada.[988] El nieto del poeta se negaba obstinadamente a venderla. Pero a la muerte de este, en 1885, el Ducado de Sajonia-Weimar la adquirió y la abrió al público. Para entonces, estaban apareciendo casas museo de escritores por todas partes; el Musée Pierre Corneille cerca de Ruan, la casa de Dante en Florencia, la de Cervantes en Madrid y otras muchas habían abierto para el momento en que estalló la Primera Guerra Mundial.

¿Por qué se produjo un crecimiento tan señalado de los homenajes a las personalidades de la cultura en aquel momento? El culto romántico del artista genial llevaba siendo parte integral de la cultura europea desde el siglo XVIII. Pero durante las últimas décadas del siglo XIX se convirtió en parte del *marketing* del arte dentro de una cultura que trataba a los escritores, artistas y músicos de éxito como a celebridades, y en la que sus biografías se examinaban como clave explicativa de su creatividad. Este interés por la personalidad y la vida privada del artista podía transferirse con facilidad a las figuras canónicas del pasado. Se multiplicaron las biografías de los grandes artistas, escritores y compositores, y para finales de siglo se habían convertido en uno de los mayores géneros literarios.

Tanto los estados como los movimientos nacionalistas reclamaron a estos genios para sus propios fines. Goethe era el genio «alemán», Dante el poeta «italiano»; la creatividad de estos artistas se interpretaba como una expresión del carácter nacional, y

su poesía como la base de la lengua común del país. Era una época de construcción de las naciones en la que, por toda Europa, aparecieron movimientos nacionalistas. Se crearon nuevas entidades, como Italia, Rumania y Alemania, y otras lucharon por liberarse de los imperios multinacionales que las contenían, como es el caso de Hungría, los territorios checos, Serbia, Croacia, Polonia, Ucrania, Irlanda, etcétera. Todos los estados europeos echaron mano cada vez en mayor medida de la cultura, en particular de la amplia difusión de la literatura nacional, como elemento unificador de la sociedad.

Lo que hizo posible este uso de la cultura fue el crecimiento de la comunicación de masas; escritores, artistas y compositores llegaban a ser conocidos por un público más amplio de lo que hubiera sido imaginable antes de la aparición del ferrocarril o de la litografía; eran celebridades, héroes nacionales. Cuando Victor Hugo murió, toda Francia se detuvo. A la muerte de Verdi, el 27 de enero de 1901, los comercios y los teatros cerraron sus puertas en señal de luto nacional. Tres días más tarde, en lo que se considera la mayor concentración del pueblo italiano en toda la historia del país, trescientas mil personas abarrotaron las calles de Milán, bajo la temperatura helada de primera hora de la mañana, para ver la procesión fúnebre. Dice la historia que, en algunos puntos del recorrido, la multitud rompía espontáneamente a cantar el coro «Va pensiero» del *Nabucco* de Verdi, una especie de himno nacional no oficial.[989]

El culto a Verdi fue clave en la identidad nacional que fomentó el nuevo Estado italiano. Aunque *Nabucco* se había estrenado por primera vez en 1842, el famoso coro de esclavos hebreos —un lamento por la pérdida de la tierra natal que, para los italianos que se encontraban bajo dominio extranjero, encerraba algunos paralelismos simbólicos—, solo alcanzó tal popularidad e importancia a nivel nacional tras la unificación de Italia. Desde la década de 1860, el Estado italiano promovió la idea del Risorgimen-

to como levantamiento popular y renacimiento de la nación. Difundió las óperas de Verdi, en particular aquellas de temática patriótica, como *Nabucco, I lombardi* y *Ernani*, que podían ser útiles para cultivar una conciencia nacional. La música de Verdi se divulgó como inspiración y expresión de la unidad de la nación; Verdi, en su papel de «bardo del Risorgimento», se convirtió en parte del mito nacional italiano.[990]



Funeral de Verdi, Milán, 30 de enero de 1901.
Guigoni y Bossi, *Procesión fúnebre de Giuseppe Verdi en el Foro Bonaparte, Milán, 30 de enero de 1901*, de *L'illustrazione Italiana*, año XXVIII, núm. 9, 3 de marzo de 1901. (*Getty Images*)

Los homenajes públicos a artistas importantes desempeñaron un papel central en los proyectos de construcción nacional de los estados europeos. También en Italia, en 1865, se conmemoró el sexto centenario del nacimiento de Dante en Florencia, la nueva capital del rey Víctor Manuel II. Este homenaje se presentó como una celebración del «poeta nacional», cuya *Divina Comedia* (1320), escrita no en latín sino en lengua vernácula toscana, se señalaba como el comienzo de la prolongada unificación cultural

de Italia. En Alemania, el centenario del nacimiento de Schiller fue un momento importante en el desarrollo del sentimiento nacionalista liberal. Se hicieron celebraciones en noventa y tres pueblos y ciudades alemanas, y en más de veinte fuera de Alemania. Se erigieron estatuas de Schiller en Weimar (en 1857), Jena y Marbach (1859), Mannheim y Mainz (1862), Hannover y Múnich (1863), Frankfurt (en 1864 y 1880), Hamburgo (1864), Marbach am Neckar (1867), Berlín (1871), Viena (1876), Ludwigsburg (1883), Wiesbaden (1905), Núremberg (1909), Königsberg (1910), Stuttgart (1913) y Dresde (1914).[991]

En Bélgica, la muerte de Hendrik Conscience, en 1883, dio origen a todo un culto en torno al popular y prolífico escritor flamenco, «el hombre que enseñó a su pueblo a leer», como reza la inscripción del elaborado monumento conmemorativo en su honor que puede verse en su Amberes natal. Para los hablantes de flamenco, que habían estado durante mucho tiempo dominados por la cultura francófona de Bélgica, Conscience era una fuente de orgullo nacional. Se celebraron dos funerales estatales, uno en Bruselas y el otro en Amberes, y en muchas ciudades flamencas se erigieron estatuas a Conscience, que también dio nombre a calles y plazas.[992]

En otros países que se encontraban bajo dominio extranjero, los homenajes a un «poeta nacional» unían a los movimientos de liberación. En Eslovenia, el culto nacionalista de Valentin Vodnik (1758-1819), el «primer poeta esloveno», culminó, en 1889, con el levantamiento de un monumento en su honor en la plaza Vodnik de Liubliana. En Hungría, el movimiento nacionalista se unió en una larga campaña para conmemorar a Sándor Petőfi (1823-1849), poeta patriótico y revolucionario, que finalmente culminó con el levantamiento de un monumento en Budapest en 1882. En Polonia, bajo dominio ruso, no se erigió una estatua al «poeta nacional» Adam Mickiewicz (1798-1855) hasta las celebraciones del centenario de su nacimiento.

Si la década de 1880 fue el punto álgido de los homenajes públicos a los héroes nacionales de la cultura, también fue el momento en que en las sociedades de toda Europa empezó a arraigar la noción de la existencia de un canon de grandes obras y de grandes artistas dignos de ser homenajeados.

La palabra «canon» no se empleaba aún con este sentido secular. Hacía referencia exclusiva a los santos y a los textos de las escrituras aprobados por la Iglesia. Pero la idea de canon en sentido moderno —como lista consolidada de las obras clásicas consagradas en el sistema de valores de las sociedades— empezó a expresarse solo a partir de las décadas intermedias del siglo XIX. Durante muchos años dicha idea se expresó mediante la fórmula «literatura mundial», que Goethe utilizó por primera vez en 1827 para describir no tanto un canon establecido como la circulación internacional de obras literarias en Europa, incluidas obras de origen no europeo. Utilizaba ese término para referirse a un intercambio cultural entre los países que supondría el enriquecimiento de su literatura y llevaría a una hibridación entre ellos. Goethe desarrolló esta idea a partir de la observación de la realidad que le era contemporánea. Estaba impresionado por el crecimiento del comercio internacional y veía un paralelismo entre el desarrollo de un mercado global de bienes materiales y otro de literatura; el primero conduciría al segundo. Influenciados por Goethe, Marx y Engels llegaron a la misma conclusión en *El manifiesto comunista* (1848). La globalización del mercado capitalista estaba dando «un carácter cosmopolita a la producción y al consumo» de creaciones intelectuales, así como de bienes materiales, en todos los países, afirmaban:

> Frente a la antigua autosuficiencia y al aislamiento local y nacional, irrumpen un tráfico en todas direcciones y una dependencia general de las naciones las unas respecto de las otras. Y al igual que en la producción material, en la intelectual. Los productos intelectuales de las diferentes naciones se convierten en

> patrimonio común. La limitación y el exclusivismo nacionales se vuelven cada día más imposibles, y a partir de las múltiples literaturas nacionales y locales se configura una literatura universal.[993]

Para entonces, la idea de «literatura mundial» se empleaba ya ampliamente con referencia a una serie de obras maestras literarias europeas y mundiales, y empezaban a aparecer listas de dichas obras. En 1849, Auguste Comte publicó su *Calendario Positivista*, un almanaque con 558 «grandes hombres» de todos los países y épocas históricas, que propuso como alternativa al calendario regido por el santoral. Dos años después, en el *Catéchisme positiviste*, compiló una lista de ciento cincuenta libros que creía debían constituir las lecturas básicas de todo ciudadano educado. La lista tuvo una gran influencia en todo el norte de Europa, en especial en Reino Unido, donde se publicó traducida e inspiró la realización de otros registros, entre ellos uno de John Lubbock, director del Working Men's College, en 1886. La prensa dio gran difusión al directorio de los mejores cien libros del mundo de Lubbock, que incluía algunos en árabe, chino, persa, sánscrito y otras lenguas. Tuvo un enorme impacto en la cultura lectora de esa clase obrera que deseaba educarse a sí misma, y generó un nuevo mercado masivo para los «clásicos».

Por esta época, la idea de compilar una lista consensuada que incluyera los mejores libros del mundo se fue generalizando y fue ganando terreno en todo el continente. En 1878 se debatió en el Congreso Internacional de Escritores. El escritor polaco Wacław Szymanowski había abogado por ello con la esperanza de adquirir reconocimiento y de incluir en dicha lista unas cuotas para los países con escenas literarias más pequeñas, como lo era el suyo. A Turguénev lo atrajo la idea. Apelaba a su cosmopolitismo europeo y a su fe en el enriquecimiento cultural que entrañaban las traducciones y el intercambio entre países. Y era fiel al ideal goethiano de la literatura mundial en el que él mismo había creído toda la vida. Gran parte del trabajo de traducción que había realizado y de sus actividades como intermediario en-

tre culturas tenía el objetivo de contribuir a la creación, si no de una literatura mundial, al menos de una europea. Deseaba promocionar un corpus internacional de obras literarias en torno al cual pudieran unirse los países de Europa. Al avanzar en el entendimiento mutuo entre diferentes nacionalidades, la literatura podría tener un papel en la creación de una identidad cultural europea.

En sus últimos años, Turguénev meditó mucho sobre la idea de publicar una biblioteca de obras clásicas, no solo rusas sino también europeas. En su viaje a San Petersburgo de 1879, anunció que le gustaría organizar a un grupo de artistas rusos para que ilustraran una serie de publicaciones de los clásicos nacionales destinadas a un público más amplio. Como modelo, mencionó las ediciones ilustradas de Goethe y Schiller que se habían publicado no hacía mucho en Alemania. En noviembre de 1880 reclutó a Maupassant para un proyecto literario que llevaba mucho tiempo planeando y que esperaba extender a la totalidad de los principales países de Europa. En particular, quería encomendar a Maupassant la tarea de

> escribir una serie de artículos en *Gaulois* [un periódico de París] sobre los grandes escritores de Europa, proyecto que apruebo firmemente y para el cual me pongo a su entera disposición, a la espera de sus instrucciones y orientación. De Rusia, por ejemplo, empiece con Pushkin o Gógol; de Inglaterra, Dickens; de Alemania, Goethe, y, a partir de ahí, una vez que lo domine, empiece con los dioses de las pequeñas naciones. Estoy seguro de que hará un trabajo espléndido.[994]

Durante los siguientes seis meses, Maupassant se sumergió en la investigación de una «galería de escritores europeos», tal como se la describió a Turguénev, pero el proyecto fracasó, y todo lo que publicó en *Gaulois* fueron una serie de bocetos de algunos escritores importantes, casi todos después de que estos hubieran muerto.[995]

III

Aparte de los homenajes estatales y de las listas de los mejores libros, el canon europeo que se fue formando en las últimas décadas del siglo XIX estuvo modelado también por fuerzas económicas. Durante la década de 1880, el efecto conjunto del desplazamiento de personas, dinero y mercancías a través de las fronteras nacionales, las nuevas tecnologías de impresión y reproducción fotográfica, la comunicación y el transporte de masas, así como el establecimiento de una legislación internacional de derechos de autor más eficaz produjo la consolidación de un repertorio relativamente estable de obras «clásicas» en los campos de la música, la ópera, el *ballet*, el teatro, el arte y la literatura por todo el continente.

Este canon se fraguó en un inicio en el ámbito del repertorio de conciertos, donde, ya en la década de 1840, el movimiento de música seria liderado por Schumann, Berlioz y otros compositores y críticos, estableció un programa de clásicos de orquesta y cámara en el que dominaban los tres maestros muertos más venerados, Beethoven, Haydn y Mozart. Esto era una novedad. En 1800, el repertorio concertístico estaba integrado sobre todo por música de compositores vivos; correspondían al 80 por ciento de la música interpretada en las salas de conciertos de Viena, Leipzig, París y Londres; pero en 1870, en estas mismas cuatro ciudades, la misma proporción del repertorio estaba integrada por música de compositores muertos.[996] La sala de conciertos se convirtió en un museo donde se repetía sin cesar la misma música. Para los compositores jóvenes, y aun para los compositores vivos, se hizo cada vez más difícil ver interpretadas sus obras, en especial si se trataba de creaciones difíciles o experimentales, o si requerían grandes orquestas y coros, preocupación expresada por Liszt y Berlioz, que sufrieron por ello. En 1863, un crítico musical decía lo siguiente acerca de una visita a París:

> Obras más recientes [que las de Beethoven] se escuchan aquí muy rara vez, e incluso solo hace unos pocos años que se aceptó a Mendelssohn en los programas de los conciertos del conservatorio. Schumann y Schubert son poco cono-

> cidos como compositores instrumentales [...]; se han hecho algunos tímidos intentos, en conciertos celebrados específicamente para este propósito, el de presentar al público obras de compositores vivos [...], pero los intentos no contaban con una verdadera simpatía, y el público, bastante conforme con no tener que comprometerse, prefiere que le permitan admirar cada año casi las mismas piezas de los famosos maestros; para los músicos, por su parte, esto resulta tan conveniente que no se sienten impelidos a desafiar esta rutina.[997]

La conveniencia y la familiaridad explican sin duda en gran medida este creciente conservadurismo musical. Pero su origen no respondía a un rechazo general a la música nueva, actitud que apareció solo en el siglo XX. Tal desarrollo tuvo que ver más bien con la economía de las salas de conciertos. Producir obras conocidas resultaba más barato; la orquesta y los solistas necesitaban menos ensayos, y las partituras más antiguas estaban libres de derechos de autor. También ofrecían más garantías de llenar el teatro, por la razón por completo legítima de que eran ya obras populares. A medida que las ciudades crecían y que las mejoras en las infraestructuras de los trenes suburbanos abrían acceso a un mayor número de personas, se construyeron auditorios más grandes, lo que suponía un mayor riesgo aun para aquellas piezas musicales cuyo éxito no estuviera ya probado y terminó reforzando aún más el dominio de las obras clásicas; los productores de los conciertos podían obtener un beneficio fácil ofreciendo un repertorio familiar a este público ampliado, buena parte de él procedente de las clases artesana y media baja que, al ser unos recién llegados a la música seria, deseaban escuchar sobre todo obras famosas.

Los ferrocarriles fueron, de nuevo, fundamentales para la apertura del mercado, pues permitieron la realización de giras más extensas. Solistas y orquestas podían llevar los clásicos a un público de provincias o viajar por todo el mundo para interpretar obras conocidas. Entre 1885 y 1886, Anton Rubinstein realizó una gira por toda Europa, en la que partió desde San Petersburgo y Moscú y visitó Viena, Berlín, Leipzig, Praga, Dresde, París, Bruselas, Utrecht, Londres, Liverpool y Manchester,

más de cien conciertos en los que daba «recitales históricos» con los que pretendía cubrir todo el desarrollo del canon clásico de obras para piano. En la misma década, Albert Gutman, agente musical, empresario teatral y editor, llevó a Viena orquestas enteras. «La orquesta itinerante que en sus giras no toca música de baile sino las mejores obras del repertorio sinfónico es una novedad exclusiva de nuestra era del ferrocarril», se maravillaba Eduard Hanslick, el principal crítico musical de la ciudad, ayudando así a Gutman a llenar el auditorio de la filarmónica de la ciudad.[998]

La edición fue un factor clave para la popularización del canon clásico. Las mejoras técnicas que se produjeron en el campo de la impresión litográfica durante la década de 1870 permitieron a los editores de música imprimir, a precios asequibles, grandes tiradas de obras que para entonces se habían convertido ya en estándar. Edition Peters lanzó su biblioteca de música clásica en Leipzig en 1867, un importante «año clásico» en la historia de la edición alemana, en el que, en línea con la anterior legislación del Parlamento prusiano, se levantó la protección de los derechos de autor para las obras de autores muertos hacía más de treinta años. El mercado se inundó de ediciones baratas de las obras de Mozart, Haydn, Schubert y Beethoven, todos fallecidos antes de 1837. Edition Peters fue la empresa de mayor éxito en este tipo de negocio, aunque tuvo un serio rival en la colección Volksaugabe («ediciones populares») de Breitkopf & Härtel, que también data del «año clásico» de 1867, y en las colecciones Cheap Classics y Octavo de Novello, que habían aparecido con anterioridad.[999] Las llamativas cubiertas de Edition Peters (verdes para las obras de los compositores fuera de derechos de autor, rosa para las obras más recientes, protegidas por derechos de autor) podían encontrarse en todas las casas en las que hubiera un piano. Max Abraham, que estuvo a cargo de la dirección de Edition Peters a partir de 1880, se tomó muy en serio la idea de ha-

cer accesibles los clásicos a todo el mundo. Según sus propias palabras, consideraba que tenía «el deber sagrado de asegurarse de que las obras de los grandes maestros se hacen accesibles en un estilo de fácil lectura». Contrató a editores expertos para producir ediciones definitivas de las obras estándar, y se aseguró de tenerlas listas para su lanzamiento tan pronto como se agotaran los derechos de autor y entraran al dominio público. En 1894, seis años antes de la muerte de Abraham, la Biblioteca de Música Peters fue inaugurada en la ciudad de Leipzig.[1000]

Tras la consolidación de un repertorio operístico estable también subyacen razones económicas. Entre los años 1860 y 1885 surgió un pequeño grupo de óperas —de entre los cientos de ellas que se habían producido durante el siglo anterior— que arrojaban mayor rentabilidad y que terminó dominando el repertorio de los auditorios de música europeos. En el mismo periodo descendió la producción de óperas nuevas, pues los programas se fueron centrando cada vez más en las que ya eran éxitos probados. En el Covent Garden de Londres, por ejemplo, el porcentaje de montajes de primera temporada constituía, en la década de 1850, el 23 por ciento del total de las funciones y se redujo hasta solo el 8 por ciento entre 1861 y 1878. Una caída similar pudo verse en el Her Majesty's Theatre, donde James Mapleson, un gerente con clara orientación comercial, se veía obligado a competir con el Covent Garden, ofreciendo en cartel las obras más populares: «El inevitable Trovatore, la siempre bien recibida Lucrezia, la universalmente popular Martha, la majestuosa Norma, los magníficos Hugonotes y el inigualable don Giovanni», tal como el crítico musical de *The Times*, James Davison, describió el programa en 1861.[1001]

Lo mismo estaba ocurriendo en todo el continente. En la década de 1860, La Scala de Milán producía solo una o dos obras

nuevas al año, en lugar de las cinco o seis que había solido estrenar durante las décadas de 1820 y 1830. En el Teatro San Carlo de Nápoles, el número de estrenos disminuyó de seis anuales en la década de 1820 a solo uno en la década de 1870. En el Teatro Real de Madrid, el número cayó de ocho al año a principios de la década de 1850 a solo uno o dos en la década de 1870. La misma historia ocurrió en el Vienna Hofoper, donde en las décadas de 1830 y 1840 había ocho estrenos por año, y en la década de 1870 solo dos.[1002]

Donde más claramente puede observarse la aparición de un repertorio estándar es en el Théâtre Italien de París, donde el número de óperas nuevas se desplomó hasta un promedio de menos de una al año durante la década de 1870. El espectro de óperas distintas se redujo de un modo drástico; de las setenta y dos que formaban el repertorio durante la década de 1810 a solo veintiocho durante toda la década de 1870. Las óperas tendieron a permanecer más tiempo en el repertorio. Solo el 10 por ciento de las producciones de la década de 1810 siguieron siendo parte del repertorio activo del teatro en la década de 1840; pero de las representadas en la década de 1870, dos tercios se mantuvieron en el repertorio durante más de treinta años. Este repertorio estaba dominado por los grandes pesos pesados de la ópera italiana: *El barbero de Sevilla* de Rossini, *Norma* y *Sonnambula* de Bellini, *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, *Rigoletto* de Verdi, *La Traviata, Il trovatore* y *Aida*.[1003]

Estaba surgiendo un repertorio operístico estándar de alcance mundial. Hacia el último cuarto de siglo, quien visitara París podía encontrar en oferta, con toda probabilidad, la misma selección de óperas que en Londres, Milán, Nápoles, Madrid, Berlín, Viena o San Petersburgo, o también, para el caso, Buenos Aires o Nueva York. Con algunas excepciones, como las obras maestras de Meyerbeer, que llevaban mucho tiempo olvidadas, las mismas óperas que estuvieron en cartel en toda Europa durante las últi-

mas décadas del siglo XIX siguen estando hoy en el centro del repertorio operístico.[1004]

En este proceso fueron clave las leyes del mercado. Los grandes teatros de ópera de Europa, que no podían depender ya de las ayudas estatales o reales, tuvieron que mantenerse a partir de la venta de entradas, actividad que, para los directores, resultaba una fuente poco fiable de ingresos. Los teatros de Londres iban por delante a este respecto. Nunca habían contado con grandes subsidios y estaban más habituados a operar como negocios comerciales que los teatros del continente, donde, hasta las décadas de 1850 y 1860, las subvenciones estatales no se habían visto reducidas o eliminadas. En Italia, la riqueza y el poder declinantes de los Habsburgo y los Borbones habían llevado ya a una reducción de las ayudas con anterioridad a 1861. Pero, después de la unificación de Italia, la idea de que los teatros de ópera se mantuvieran con el presupuesto estatal se consideró incompatible con la ideología de libre comercio del Parlamento, que en 1867 las abolió por completo. Los teatros podrían seguir beneficiándose de algunos de los subsidios que ofrecían los gobiernos locales de las ciudades, pero estos eran pequeños y poco fiables, lo que resultó en una crisis para aquellas casas que habían contado con el respaldo de cortes acaudaladas, como los teatros de Nápoles, Módena y Parma.[1005]

En Francia, una reforma de 1864 acabó con todos los subsidios estatales, a excepción de los de los teatros nacionales de París, es decir, la Opéra, la Opéra Comique y el Teatro Lírico. Se dejó a las *communes* (los «municipios») la decisión de subvencionar o no a sus propios teatros. La reforma abrió un periodo de incertidumbre y crisis económica para muchos teatros regionales, que se vieron obligados a competir con formas de entretenimiento más comerciales, como la opereta y los *café-concerts*. En este entorno competitivo, para los teatros regionales no tenía sentido arriesgarse a producir óperas cuyo éxito no estaba asegu-

rado. En los casos en los que la licencia los obligaba a estrenar un número concreto de obras nuevas al año, encontraron formas de eludir las reglas. En el Lyrique, por ejemplo, que estaba obligado a estrenar dos óperas nuevas al año, Carvalho empleó una laguna en la licencia para incluir traducciones al francés de obras antiguas bien consolidadas.[1006]

Al mismo tiempo, los costes crecientes de la puesta en escena de las óperas, de la *grand opéra* en particular, desalentaban la realización de encargos de obras nuevas y arriesgadas. El caché de los cantantes resultaba cada vez más elevado, a medida que la demanda internacional de sus servicios iba en aumento. Los barcos de vapor y los ferrocarriles permitían a las grandes estrellas hacer vastas giras —la gran soprano Adelina Patti tenía su propio tren —, y los gerentes de las óperas se veían obligados a pagarles más si querían mantenerlos en sus teatros.[1007] Los cantantes italianos, en particular, tenían una enorme demanda en el extranjero, en especial en Estados Unidos, donde podían pedir tarifas más altas. «Rara vez puede verse o escucharse a los mejores cantantes italianos en su tierra natal —se lamentaba el empresario británico Walter Maynard en la década de 1860—. Tan pronto como tienen medios para hacerlo, buscan fortuna en otros países, donde se les pagan mejores honorarios.»[1008] Que, una vez que entraron en juego grandes sumas de dinero, el lugar de nacimiento de la ópera quedara relegado a una división inferior del mercado global fue una irónica consecuencia de su mismo éxito internacional.

Hubo aún otra razón para esta reducción en el número de nuevas obras que se integraban en el repertorio operístico, a saber, el propio suministro se estaba agotando. Tal como observaba Gye en el prospecto que escribió para la temporada 1867 del Covent Garden, al director de una ópera cada vez le resultaba más difícil contratar obras nuevas, pues los compositores que habían sido los responsables de la ampliación del repertorio duran-

te las décadas de 1830 y 1840 —Rossini, Donizetti, Bellini, Auber, Meyerbeer y Verdi—, o bien habían muerto, o bien habían dejado de escribir, o bien componían menos.[1009] El desarrollo de la protección de los derechos de autor fue una de las causas principales de esta caída en la producción. Una vez que los *royalties* les permitían mantenerse, los compositores podían trabajar menos que antes, cuando lo hacían por necesidad, pues por cada ópera cobraban solo una tarifa única. El caso más ilustrativo es el de Verdi, posiblemente el primer compositor en hacer fortuna con los *royalties*, que hacía tiempo había declarado tener la intención de liberarse de lo que él llamaba los años de «las galeras», aquellos en los que se había visto obligado a escribir una ópera al año. La oportunidad le llegó en 1860, cuando en Italia se implantaron nuevas leyes de *copyright*. Entre 1839 y 1859 Verdi compuso veinticuatro óperas; entre 1860 y 1893, solo cinco.

Tras esta presión comercial se encontraba el tamaño creciente del público que tenía posibles para asistir a la ópera, lo que permitía a los teatros sobrevivir a partir de la venta de entradas exclusivamente si programaban óperas que fueran populares. Entre 1860 y 1900, la población de las principales ciudades que formaban el circuito de la ópera creció rápidamente; la de Londres pasó de 2,5 millones a 6,8 millones de habitantes, la de París de 1,8 a 3,3 millones y la de Milán de un cuarto a medio millón. El ferrocarril abrió el acceso de las ciudades a los excursionistas de día y a los viajeros de fin de semana procedentes de las provincias y de las áreas suburbanas, lo que permitió a los teatros mantener más tiempo en cartel las óperas de mayor éxito, aprovechando esta ampliación del área de captación de público. Podían construirse teatros más grandes, con un número mayor de asientos a disposición del público en la platea, y donde podían adquirirse entradas para una sola actuación, en lugar de los palcos privados, en propiedad o alquilados por una temporada, cuando la capacidad era limitada. Las entradas podían pedirse y enviarse por co-

rreo, y empezaron a funcionar las agencias de venta, que ofrecían descuentos a los grandes hoteles para compras en grandes cantidades.

En Reino Unido, Mapleson fue el principal gestor teatral del mundo de la ópera que orientó el programa hacia este gran público. A partir de 1862, amplió la temporada del Her Majesty's hasta bien entrados los meses de verano, cuando por lo tradicional las élites de Londres se marchaban al campo y el teatro cerraba. Bajó los precios para atraer a las clases medias; organizó funciones de *matinée*, lo que permitía al público suburbano volver a casa en tren, adelantó el horario de las funciones de la noche y puso fin a la exigencia de asistir con vestimenta formal. Uno de sus objetivos era atraer a «los numerosos visitantes extranjeros y de las zonas rurales» que acudieron a Londres para la International Exhibition de 1862. Pero obtuvo tantos beneficios que amplió esta política. Desde 1863, Mapleson sustituyó toda una fila de palcos privados por asientos públicos más baratos, publicitó las producciones del teatro en la prensa regional y empezó a vender entradas por correo y telégrafo. El gusto musical de este público no urbano era decididamente conservador; si hacía el trayecto en tren para pasar una noche en la ópera, deseaba escuchar los clásicos familiares, pero no iba a hacer el mismo viaje para escuchar obras desconocidas.

Por todas estas razones, los teatros de toda Europa se volvieron más cautelosos, y para asegurarse la rentabilidad en la venta de entradas, confiaron cada vez más en la elaboración de un programa de óperas que fuera del gusto del público. El repertorio se estandarizó de tal modo que, a efectos prácticos, formó un canon, aunque los críticos y los historiadores solo llegarían a definirlo en estos términos durante en el siglo XX. Las obras «canónicas» —*Don Giovanni, El barbero de Sevilla, Robert le diable, Lucia di Lammermoor, Norma, Rigoletto, La Traviata, Fausto*— eran una institución en sí mismas, una insignia de la civilización europea que

todas las óperas nacionales de Europa y más allá adoptaron como seña de su europeidad.

Los editores de música ejercieron una poderosa influencia en el repertorio de ópera. Las editoriales de mayor tamaño podían determinar qué obras se producían y establecer también los estándares para el montaje. El editor, en cuanto propietario de la partitura de una ópera, controlaba los términos en los que esta se arrendaba a un teatro. No era infrecuente que Ricordi o Edoardo Sonzogno, los dos grandes editores de Milán, condicionaran el préstamo de alguna de sus partituras más rentables al hecho de que el teatro no contratara, durante la misma temporada, otra ópera publicada por una compañía rival, práctica que era posible porque muchos teatros dependían de contar con un gran *hit* para no tener pérdidas. De este modo, buscaba ampliar la cuota de mercado. Por ejemplo, durante la década de 1880, Ricordi tuvo prácticamente el monopolio de las óperas que se representaban en La Scala (una de cada cuatro era de Verdi, que era compositor de Ricordi). Su control acabó solo en la década de 1890, cuando Sonzogno triunfó en La Scala con *Le Cid* de Massenet y *Cavalleria rusticana* de Mascagni.[1010]

En el contrato de arrendamiento de una partitura, el editor podría establecer también condiciones estrictas relativas a la producción —la elección de los intérpretes de los papeles principales, el tamaño de la orquesta, la puesta en escena, el vestuario, los accesorios y la escenografía, incluso instrucciones detalladas sobre los «gestos y expresiones» de los cantantes—. Por lo general, eran los términos que exigía el compositor como parte del derecho moral de protección de la integridad de la obra. A menudo se detallaban en un manual escénico, conocido en italiano como *disposizioni sceniche* y en francés como *livret de la mise-en-scène*. La imposición de estas condiciones por parte del editor fue funda-

mental en la fijación de la forma canónica que terminaron adquiriendo las obras operísticas. En épocas anteriores, en las primeras décadas del siglo, las óperas podían manipularse de cualquier forma que el teatro deseara, como la eliminación de escenas enteras o la inclusión de canciones para darles un efecto popular; y cantantes como la joven Viardot o Malibrán podían ornamentar su línea de voz e incluso a veces improvisar. Un ejemplo extremo de esta manipulación es el montaje que hizo la Opéra de París en 1834 del *Don Giovanni*, de Mozart, que convirtió en una *grand opéra* en cinco actos, incluyendo en el primer acto un *ballet* con un popurrí de canciones del autor extraídas del conjunto de las obras más conocidas, así como una danza al final, en el funeral de donna Anna, quien en dicha versión se enamoraba de Don Giovanni y después se suicidaba.[1011] Durante los cincuenta años siguientes continuaron siendo habituales adaptaciones menos dramáticas. Solo cuando el editor impuso el respeto a los derechos morales del compositor se puso fin a esta mala práctica y se consolidó una versión estándar de la obra operística en el repertorio.

Los editores controlaban también las producciones a nivel internacional. Esto era desde luego lo que esperaba Verdi, quien recordaba sin descanso a Ricordi que tenía el deber de asegurarse de que sus óperas fueran traducidas y producidas con fidelidad en todo el mundo, tal y como especificaban la partitura, el libreto y la *disposizioni sceniche*. En todos los contratos de Ricordi figuraba una cláusula que obligaba por ley a los teatros que contratasen o comprasen sus partituras a ser precisos y mostrar fieles a los deseos del compositor, y estipulaba multas sustanciosas por su incumplimiento en distintos órdenes.[1012] El editor se aseguraba del cumplimiento de estos derechos morales a través de una red de agencias que se encargaba de distribuir las partituras, de recaudar los *royalties*, de comprobar el progreso de las producciones y de tomar medidas para evitar que se produjeran obras sin

licencia, incluso legales si era necesario. A mediados de la década de 1870, la empresa de Milán tenía oficinas en Nápoles, Roma y Londres; después las abrió en Palermo y París (en 1888), en Leipzig (1901) y en Nueva York (1911).[1013] Con el telégrafo transatlántico, Ricordi podía supervisar el funcionamiento de este imperio global sin dificultades desde Milán.



La tienda de Ricordi en Londres, fotografía, c. 1900.

Anónimo, la tienda de Ricordi en Londres, fotografía, c. 1900. (© *Archivos Ricordi*)

La ciudad era el centro de una industria operística que se extendía por Europa y más allá. La presencia de Ricordi y de La Scala fue la clave de la influencia internacional de la ciudad. Agentes y empresarios teatrales llegaban a Milán desde todas partes del mundo para negociar derechos de interpretación, comprar partituras y contratar a cantantes, que orbitaban la ciudad en gran número, igual que lo hacían los mejores maestros de canto, bailarines y diseñadores, debido a la importancia que esta tenía como mercado de contratación. En 1890, había en Milán

cuatro mil quinientos cantantes, sobre una población total de unos cuatrocientos mil habitantes. Solo una pequeña parte de ellos encontró empleo en los principales teatros de ópera europeos. De los demás, la mayoría formaron compañías itinerantes y se sirvieron del ferrocarril para salir de gira por las ciudades más pequeñas de Europa, mientras que otros cruzaron el Atlántico en barco de vapor y recorrieron América del Norte y del Sur, donde, para la década de 1870, todas las principales capitales tenían teatros de ópera. Hubo incluso compañías itinerantes de cantantes milaneses en India, Nueva Zelanda y Australia.[1014]

Los cantantes de ópera llevaban haciendo giras por todo el mundo desde la época de Rossini, cuando Manuel García y su familia dejaran Europa para viajar a Nueva York y a México. En aquellos días, los grupos de gira estaban formados por solo unos pocos cantantes. Llevaban con ellos lo que podían meter en unos baúles, el vestuario y el *atrezzo*, y actuaban en auditorios o teatros con una escenografía simple e improvisada, bien contratando a una orquesta a su llegada a la ciudad o bien tocando todas las piezas con solo un teclado. Con la llegada del ferrocarril y del barco de vapor, la naturaleza de la ópera itinerante cambió por completo. Podía salir de gira toda una compañía entera, no solo los cantantes principales, también la orquesta y el coro, con toda la escenografía tal como venía especificada en el manual de producción, con las indicaciones del compositor y del editor. De esta forma, el ferrocarril ayudó a difundir el repertorio estándar, de modo que cuando se producía una ópera en una pequeña ciudad de provincias, como Lecce, Graz o Baden-Baden, se veía el mismo montaje que en Milán, Viena o Berlín; la escenografía, la decoración y los efectos, el *atrezzo* y el vestuario, eran idénticos.

El Richard Wagner Theatre de Angelo Neumann fue sin duda el primero que hizo un uso extensivo de los ferrocarriles durante su gira internacional. Durante la década de 1880 desempeñó un importante papel en la difusión del canon de Wagner por toda

Europa. Neumann había sido cantante y, como tal, había participado en los montajes de *Tannhäuser* y *Lohengrin* organizados por el mismo Wagner. Después, en 1882, momento en que era director de la Ópera de Leipzig, formó una compañía itinerante propia. Aprovechando una crisis financiera que mantenía cerrado el Teatro de Bayreuth desde 1876, Neumann compró los derechos de interpretación, así como el vestuario, los decorados y el *atrezzo* del ciclo de *El anillo* de Wagner, y fletó un tren propio especial de cinco vagones, en el que una orquesta completa con los cantantes (incluidos muchos de los principales artistas del Festival de Bayreuth), junto con todo el material escénico, realizó varias giras de verano. El empresario teatral llevó *El anillo del nibelungo* a Londres, Rusia, Austria e Italia, donde su compañía realizó la primera representación italiana del ciclo en el Teatro La Fenice de Venecia, en 1883. A partir de 1885, momento en que accedió al puesto de director, Neumann convirtió el Teatro Alemán de Praga en una fortaleza wagneriana, entre otras cosas porque un joven y brillante director de orquesta llamado Gustav Mahler, discípulo apasionado de la «música del futuro», interpretó varias óperas de Wagner durante el breve periodo en que ocupó el puesto de director de orquesta principal, ese mismo año. Antes de morir, en 1883, Wagner tuvo que admitir a regañadientes que quien más había contribuido a su reputación en Europa había sido Neumann, un judío.

En el mundo de la ópera, igual que en otros ámbitos culturales, los ferrocarriles fortalecieron las redes internacionales tejidas entre las distintas ciudades, y en ocasiones estos vínculos entre ciudades tuvieron más importancia en la estandarización del repertorio que los estados nacionales. Las partituras operísticas, los estilos de producción, los cantantes y los directores viajaban sin parar de Milán a Palermo y El Cairo; de Berlín a Praga y Budapest, pasando por Leipzig, Dresde y Viena; de Praga a Liubliana, Zagreb, Lemberg y Kiev, y de San Petersburgo a Odessa y Tbili-

si. A través de estas redes de comunicación e intercambio musical se desarrolló un estilo europeo de ópera que trascendió las fronteras nacionales.[1015]

El diseño de todos los teatros de ópera se volvió más similar. Los elementos arquitectónicos básicos —la columnata del pórtico, el gran vestíbulo de entrada y la amplia escalera que asciende hasta la logia y el auditorio, el estilo clásico barroco y el efecto general de opulencia y magnificencia— se adoptaron en todas partes como insignia de europeidad. Los arquitectos vieneses Ferdinand Fellner y Hermann Helmer construyeron unos cuarenta teatros con estos mismos elementos, entre 1881 y 1913, en el Imperio Habsburgo y los territorios de habla alemana. Podría emplearse la distribución geográfica de sus teatros para cartografiar el alcance de la difusión de la cultura alemana en Europa.

El tamaño y la seguridad eran criterios clave. Durante la década de 1870 la iluminación de gas había provocado una serie de devastadores incendios en diversos teatros, que alcanzaron un punto de especial gravedad en 1881, cuando una explosión de gas hizo arder el Théâtre Municipal de Niza, que quedó reducido a cenizas, y año en el que también se incendió el teatro de la Ringstrasse en Viena, donde cuatrocientas cincuenta personas del público murieron abrasadas. Por toda Europa se implantaron mejoras en las regulaciones de seguridad. En la reconstrucción de los teatros se emplearon escenarios de acero en lugar de madera, se incluyó un telón de seguridad, un número mayor de salidas e iluminación eléctrica; el Savoy Theatre de Londres, sede de la D'Oyly Carte Opera Company, fue el primero en estar completamente iluminado por electricidad a su apertura en 1881. La creciente riqueza y el orgullo cívico de las ciudades europeas desembocó en la construcción de teatros de gran tamaño. Tenían que ser un símbolo del estatus de la ciudad como capital «europea». A veces el efecto era grandioso. El Teatro de Graz (1899), construido por los ubicuos Fellner y Helmer, fue diseña-

do siguiendo las proporciones de un teatro nacional, no de uno municipal, ya que, por ejemplo, su aforo de mil ochocientas butacas era demasiado grande para la modesta población de la ciudad.[1016] El Teatro Massimo de Palermo (1897), la ópera más grande de Italia y la tercera más grande de toda Europa, fue una contundente declaración sobre la entrada de Sicilia en la escena europea.

La ópera fue el primer medio cultural europeo con verdadero carácter global. Compañías itinerantes, gobernantes coloniales y aficionados a la ópera, desde el Jedive de Egipto, admirador de Offenbach, hasta los expatriados italianos en América del Norte y del Sur, llevaron el canon de obras operísticas del siglo XIX a todos los rincones del mundo. Es posible que fuese la ópera de Verdi *Il trovatore* la primera en gozar de alcance mundial. Tres años después de su estreno en Roma, en 1853, se había representado en sesenta ciudades, entre ellas Constantinopla, Alejandría, Río de Janeiro, Puerto Rico, Buenos Aires, Montevideo, La Habana y Nueva York; en 1860, había llegado a México, Perú, Chile, Venezuela, Colombia, Guatemala, Canadá y Australia; para 1870, se había representado en India, China, las Indias Orientales Holandesas, Filipinas y la Colonia del Cabo en el sur de África. Verdi estaba encantado con su fama mundial. «Allá donde vayas, a la India, o al África profunda, puedes escuchar *Il trovatore*», se jactaba ante un amigo en 1862.[1017]

Por todo el mundo se abrieron teatros de ópera al estilo europeo, desde Argel hasta El Cairo, donde en 1869 se construyó uno para conmemorar la apertura del Canal de Suez y se estrenó por vez primera *Aida*, de Verdi; desde Calcuta, donde los británicos tuvieron un teatro de ópera desde 1867, hasta Shanghái, Hong Kong y Hanói, donde los franceses tuvieron un teatro diseñado a imitación del Palais Garnier desde 1901. Incluso en medio de la selva amazónica, en Manaos (Brasil), había una ópera, un lejano legado de la civilización europea, construido con már-

mol de la Toscana, acero de Glasgow y hierro fundido de París, todo ello pagado por los barones brasileños del caucho entre 1884 y 1896. Se decía que el teatro se había construido para llevar hasta Manaos al tenor más famoso del mundo, Enrico Caruso. Este acudió a la inauguración, en 1897, para cantar el papel de Enzo en *La Gioconda* (1876) de Amilcare Ponchielli, una ópera de Ricordi que se había presentado por primera vez en La Scala. La historia del Teatro Amazonas (el punto de partida de la película de Werner Herzog *Fitzcarraldo*) es un símbolo apropiado del alcance global de la ópera.

IV

También se estaba llevando a cabo en toda Europa la difusión de un canon similar en el ámbito de las obras de arte. Y Louis Viardot tuvo un papel pequeño, pero significativo, en ello.

Las populares guías de museos que Viardot había publicado con Hachette se convirtieron en el texto estándar que utilizaban miles de los visitantes de las grandes colecciones de arte europeas, y durante las últimas décadas del siglo XIX se reeditaron numerosas veces. Sus opiniones sobre las principales obras de arte se citarían con frecuencia en otras guías —las de Murray, Baedeker y las *Guides Joanne*—, que orientaban a un número cada vez mayor de turistas hacia las principales galerías. En el siglo XIX los museos no solían registrar el número de visitantes, pero a partir de los datos fragmentarios de los que disponemos, parece claro que en las últimas décadas del siglo, visitar museos y galerías de arte se había convertido en una actividad de masas, y por las puertas de las colecciones más visitadas de Europa —el Louvre, la National Gallery, el Rijksmuseum o la Old Masters Gallery de Dresde— pasaban varios cientos de miles de personas cada año. Las mejores cifras las muestra el Rijksmuseum, donde el número anual de visitantes aumentó de una media de treinta y siete mil en la segunda mitad de la década de 1870, cuando la colección nacional todavía se encontraba en el Trippenhuis en

Ámsterdam, a una media de cuatrocientos veintisiete mil entre 1885 y 1889, cuando la colección fue trasladada a su nuevo edificio.[1018]

El éxito de sus guías llevó a Viardot a escribir más libros, *Les Merveilles de la peinture* (1869) y *Les Merveilles de la sculpture* (1872), ambos traducidos al inglés y al alemán, que ofrecían un compendio histórico de las grandes obras de arte de cada uno de los países europeos, desde las antiguas Grecia y Roma hasta la Italia renacentista, incluidas las escuelas española, alemana, flamenca, francesa e inglesa. Se reimprimieron muchas veces y es probable que hicieran más que ninguna otra historia del arte anterior por la definición de un canon de obras de arte europeas, así como por su amplia difusión. En 1877 apareció una segunda versión ampliada en inglés de *Les Merveilles de la peinture* con el título de *A Brief History of The Painters of All Schools*, e incluía reproducciones en woodburytipia, una técnica mecánica recién inventada (patentada por el fotógrafo inglés Walter Woodbury en 1864) que permitía imprimir imágenes fotográficas con una calidad tonal mucho mayor que la que había podido alcanzarse previamente.[1019]

El principio rector de las guías de Viardot, la división cronológica de las obras de arte en distintas escuelas nacionales, fue también adoptado por los museos. A principios del siglo XIX, las galerías públicas exhibían los cuadros amalgamados —Watteaus junto a Tintorettos, por ejemplo—, sin seguir principio de ordenación alguno. Pero desde mediados del siglo la intención pedagógica que regía guías de museos como las de Viardot se fue reflejando cada vez más en el diseño de las galerías, y las salas empezaron a disponerse en orden histórico, desde la Antigüedad hasta la Edad Moderna, para exponer toda la historia del arte. Gautier, gran experto, había advertido en 1849 el comienzo de esta transformación en el Louvre. «Ahora, un paseo por el museo es un curso completo de historia del arte —escribió—. El largo

muro es una lección, y cada paso junto a él nos enseña algo nuevo; se ve el nacimiento, el desarrollo y la maduración de las grandes escuelas de Italia, Flandes y Holanda, que poco a poco son reemplazadas por la francesa, la única escuela que hoy sigue viva.»[1020]

Los libros ilustrados y las guías de museos desempeñaron en aquel momento un papel fundamental en la definición y en la difusión del canon artístico. Comenzaron a aparecer en el mercado de masas a partir de la década de 1860, cuando la introducción de nuevas técnicas fotomecánicas, como la woodburytipia, el colotipo, el fotograbado y la fotolitografía, supuso una reducción drástica de los costes de impresión de las reproducciones de imágenes en los libros de arte en comparación con el de las ediciones de lujo de principios del siglo XIX, que incluían grabados impresos. En los días de la fotografía en blanco y negro, la mejor forma de reproducir un cuadro por medios fotográficos no era partir directamente de la pintura, pues los colores crearían un efecto borroso, sino de un grabado de la obra. Los álbumes fotográficos de grabados se vendieron muy bien en la década de 1870, lo que contribuyó a que las obras de Durero y Rembrandt, en particular, alcanzaran un estatus canónico del que no habían disfrutado antes.[1021]

Aparecieron reproducciones fotográficas de las obras de los viejos maestros en una amplia variedad de formatos comercializables, desde grandes láminas montadas sobre cartón y enmarcadas para colgar en la pared hasta postales, *cartes de visites* y pequeñas fotografías para coleccionar en álbumes. Marchantes como Goupil y Gambart ofrecían impresiones fotográficas de las grandes obras de arte al alcance de todos los bolsillos. A finales de siglo, la *Galerie photographique* de Goupil, lanzada en 1858, incluía reproducciones de 1802 cuadros en tres ediciones diferentes de cada uno. También era popular la venta de fotografías de las grandes obras de arte por suscripción. El artista ruso Alexander

Benois contaba que, en su infancia, en la década de 1870 «dos o tres veces al año» llegaba una nueva publicación de Rafael a su casa en San Petersburgo, donde «toda la familia la examinaba con avidez».[1022]

A partir de la década de 1870, las publicaciones periódicas relacionadas con el arte comenzaron a incluir ilustraciones fotográficas. Pronto encontraron un mercado masivo. Se decía que *The Picture Gallery* (1872-1880), una publicación mensual, era «tan apreciada por las clases artesanas del norte de Inglaterra que se produce todo un revuelo el día que llega a una o dos de las principales ciudades manufactureras».[1023]

En Francia, la publicación más popular de esa clase era la revista quincenal *Galerie contemporaine* (1876-1886), publicada en París por Ludovic Baschet, galerista y artista. Combinaba fotografías y biografías breves de celebridades literarias con reproducciones en woodburytipia de las obras de arte que se exponían en el Salón. La popularidad de las exposiciones del Salón, que en 1876 había atraído a medio millón de visitantes, alertó a Baschet acerca del potencial comercial que tenía la reproducción a bajo precio de las obras expuestas en él. Impresas por la compañía Goupil, las reproducciones fotográficas se montaban en formato de lujo sobre una cartulina que podía arrancarse de la revista para coleccionarla y enmarcarla. Se alentaba a los lectores a crear en su propio hogar una galería personal de obras de arte. No conocemos con precisión la tirada de *Galerie Contemporaine*, pero su precio modesto (1,5 francos el ejemplar) y el hecho de que pudieran obtenerse hasta cincuenta mil impresiones a partir de cada molde de woodburytipia hacen pensar que debía de venderse por decenas de miles de ejemplares. Inspirado por el éxito de la revista, Baschet lanzó una versión semanal más barata, *Musée pour tous: Album de l'art contemporain* (1877-1879), que normalmente consistía en cuatro láminas grandes impresas con obras contemporáneas acompañadas de un breve texto sobre el artista,

que se publicaba en la página contigua. También publicó libros más caros con reproducciones fotográficas de las obras de arte más importantes del país, como, por ejemplo, las que se expusieron en la Exposition Universelle de París o los cuadros que formaban la exposición permanente del Musée du Luxembourg, la colección nacional de arte contemporáneo. Baschet incluía publicidad de estos libros en su revista, con el objetivo de alentar a los lectores de *Galerie contemporaine* a pasarse a estas *éditions-de-luxe*, que les ofrecían un compendio del canon artístico que se estaba formando en los museos.[1024]

En 1880, Baschet fundó su propia editorial, la Librairie d'Art Ludovic Baschet, dedicada en su integridad a la publicación de libros de arte con ilustraciones fotográficas de obras canónicas. Más tarde empezó a publicar guías ilustradas y catálogos de museos de arte y galerías, así como del Salón anual, cuya fama siguió creciendo. Fue uno de los primeros editores que explotó este nuevo mercado (y marca el origen de la economía de la tienda de museo y de los libros y postales de arte que conocemos hoy). Baschet entendió el deseo del visitante del museo no solo de contemplar una obra maestra, sino, en las palabras posteriores de Walter Benjamin, de «adueñarse» de ella como objeto «en la más próxima de las cercanías, en la imagen, en la copia», en su reproducción fotográfica. La reproducción en masa transformó las obras de arte en productos de consumo, en mercancías.

La influencia de la reproducción de obras de arte en el canon artístico comenzó a dejarse sentir. Era más probable que la gente adquiriera la reproducción de un cuadro como recuerdo si antes lo había visto en un museo, y si conocían una obra de arte a través de su reproducción, era mucho más probable que visitara un museo para contemplar el original. Esta relación se reflejó cada vez más en la disposición de los museos; las obras más conocidas se ubicaban en posiciones privilegiadas y sus reproducciones se ponían a la venta a la entrada o en la tienda del museo. Al selec-

cionar las obras de arte de las que se hacían reproducciones, la actividad de editoriales como Baschet canalizaba el flujo de los lectores hacia los museos, y contribuyeron a modelar el canon artístico.

Cuando Turguénev anunció su idea de crear una biblioteca ilustrada de clásicos rusos, sabía que tendría que competir en un mercado atestado de libros baratos destinados a un público amplio de lectores. Cinco años antes, en 1874, Stasiulevich había lanzado su «biblioteca rusa» de obras clásicas, que incluía volúmenes de Pushkin, Lermontov, Gógol, Turguénev y Tolstói, a un precio de 75 kópeks el ejemplar, con independencia del volumen del libro o de lo que hubiera costado su producción. Esto hacía que la colección fuera asequible para las masas recién alfabetizadas de las clases trabajadoras y artesanas de Rusia. Del primer volumen de la colección, una compilación de relatos de Pushkin, se imprimió una tirada de diez mil ejemplares (todas las ganancias se destinaron en beneficio del territorio de Samara, donde una mala cosecha había provocado una hambruna ese mismo año de 1874). Cinco años después, en la época de la visita de Turguénev a San Petersburgo, el editor Suvorin lanzó su «Biblioteca económica» de ediciones de bolsillo de clásicos rusos y extranjeros, a solo cuarenta kópeks el ejemplar, de los que imprimía tiradas masivas de hasta cien mil ejemplares que vendía a través de su red de librerías.[1025]

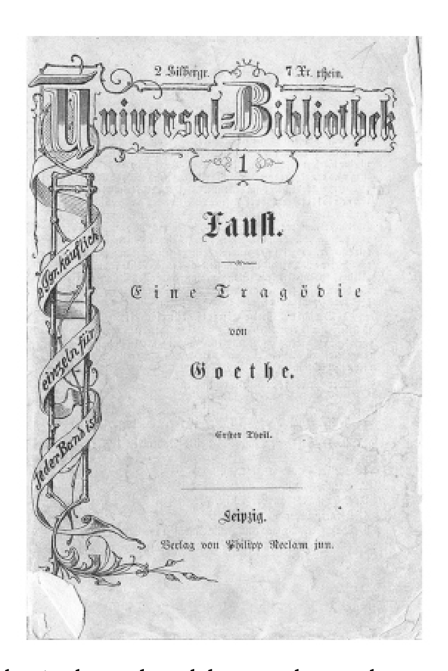
Los editores de toda Europa estaban publicando ediciones masivas de las obras literarias clásicas en series coleccionables y bibliotecas. Estas ediciones populares a precios económicos llegaron a ser artículos estándar en millones de hogares, y establecieron en la práctica un canon literario europeo a finales del siglo XIX.

Se trataba de un mercado competitivo. Para mantener bajos los precios, los editores estaban obligados a dedicarse a hacer reimpresiones de obras clásicas fuera de derechos de autor, que sabían que eran populares. El patrón lo habían sentado las bibliotecas ferroviarias de la década de 1850 y las ediciones baratas de gran tirada de Routledge, Hachette, Charpentier y Lévy. Este último explicó el modelo comercial que seguía su Colección Michel Lévy cuando lanzó su serie de novelas a un franco en 1856. «El interés principal del público es el precio —anunció el editor—, por eso hemos decidido publicar solo obras de éxito, para vender más y bajar los precios.»[1026] A partir de la década de 1860 surgió todo un amplio espectro de iniciativas editoriales orientadas a poner las obras clásicas de la literatura a disposición del público de la forma más económica posible. La rivalidad más feroz se produjo en Reino Unido, donde a finales de siglo había cinco grandes colecciones en competencia por el mercado de los clásicos de bolsillo a seis peniques: la National Library de Cassell, los Classics de Chandos, la Word Library de Routledge, la International Library de Heinemann y la Everyman Library de Joseph Dent.

No todas estas iniciativas estuvieron motivadas exclusivamente por el afán comercial. Por ejemplo, en 1863 un grupo de impresores de París formó una cooperativa sin ánimo de lucro para lanzar la Bibliothèque Nationale, una colección de novelas clásicas escogidas que se vendió extensamente hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial. El afán idealista de la colección, expresado en todas las contracubiertas, era llevar «las mejores obras de la literatura a los hogares más modestos». Sus editores seleccionaban los libros por su «indiscutible calidad literaria» y por su capacidad para «formar las mentes de los ciudadanos». Eran obras clásicas de Molière o Montesquieu, pero también, y cada vez en mayor número, libros de autores más modernos como Chateaubriand, Michelet y Lamartine.[1027]

La Iglesia católica también fue instrumental en el desarrollo de un mercado internacional del libro cuyo objetivo principal no estaba tanto en el beneficio económico como en la difusión de una literatura instructiva en términos morales, en especial destinada a los jóvenes, a través de las bibliotecas parroquiales, las escuelas e instituciones religiosas y las librerías de la Iglesia. Las principales editoriales católicas de Francia y Alemania publicaron colecciones de gran tirada de los libros aprobados por la Iglesia, y exportaron las traducciones a Austria, Croacia, España y otras comunidades católicas que contaban con industrias editoriales menos competitivas.[1028]

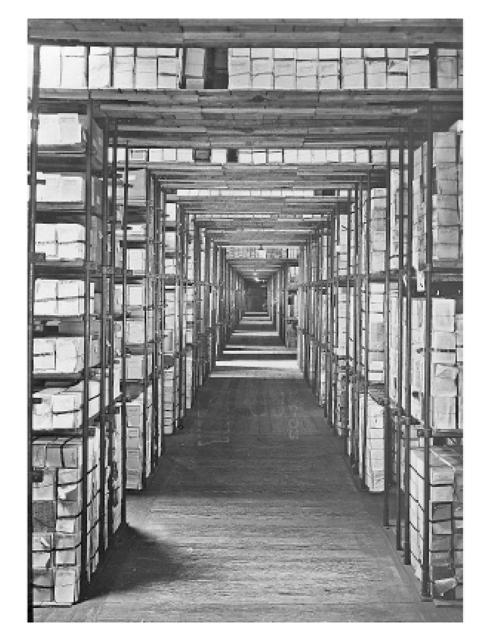
En Alemania, la colección de literatura canónica secular de mayor éxito fue la Universal-Bibliothek que Anton Reclam lanzó en 1867. Sus «clásicos para el pueblo» de cubiertas amarillas hoy siguen siendo famosos. Reclam provenía de una familia de libreros de Leipzig que, durante la década de 1840, habían sido muy activos en el movimiento liberal por una Alemania unida. La publicación de obras edificantes a precios asequibles para las masas constituía una parte fundamental de sus ideales políticos. La primera gran colección de Reclam, Wohlfeile Unterhaltungsbibliothek für die gebildete Lesewelt (Biblioteca económica de entretenimiento para el mundo lector culto), estuvo integrada por sesenta volúmenes que se publicaron entre 1844 y 1847. Diez años más tarde, la empresa sacó una traducción al alemán de las obras de Shakespeare en doce volúmenes. Pero el punto de inflexión en la publicación de clásicos alemanes fue el llamado «año clásico» de 1867, cuando se eliminó la protección de los derechos sobre las obras de autores muertos hacía más de treinta años. Las obras maestras de escritores como Schiller, Goethe y Lessing pasaron al dominio público y el mercado se llenó de ediciones populares de los clásicos alemanes. Pero la Universal-Bibliothek estableció inmediatamente una posición dominante.



Edición de Reclam del *Fausto* de Goethe, 1867.
ohann Wolfgang Goethe, *Fausto*, cubierta del primer volumen de la Biblioteca Universal de Reclam, 1867. Colección particular. (Fine Art Images/Heritage Images/Getty Images)

Reclam consiguió mantener sus volúmenes a un precio de solo 20 pfennigs a base de recortar en costes. Redujo el tamaño del formato, compuso los libros en una letra más pequeña y empleó un papel más fino y barato. Ahorró en *marketing* anunciando toda la colección, en lugar de los títulos individuales, y ofreciendo descuentos a los libreros que la adquirían completa y que la exponían en lugares destacados en sus tiendas. La introducción de la estereotipia también fue importante. Puesto que permitía realizar con rapidez múltiples reimpresiones, Reclam podía reducir el margen de libros sin salida, sondeando primero el mercado con una tirada que no implicara riesgos y reimprimiendo el título si este tenía una gran demanda. El primer libro de la serie, el *Fausto* de Goethe, por ejemplo, salió en noviembre de 1867, en dos volúmenes y con una tirada inicial de cinco mil ejemplares. Se agotó en cuatro semanas. En diciembre se lanzó una reimpresión con la misma tirada, y después, en febrero de 1868, una ter-

cera de diez mil ejemplares. La Universal-Bibliothek tuvo tanto éxito que, en la década de 1870, incluía ochenta títulos anuales y en la siguiente década llegó a ciento cuarenta al año. Para 1896, el año en que murió Reclam, la colección contaba con 3470 títulos. Ningún otro editor había hecho más por facilitar el acceso al canon literario, ni por modernizar la edición y promoción de los libros. En la Primera Guerra Mundial, la Universal-Bibliothek vendía al año un millón y medio de ejemplares mediante unas máquinas expendedoras automáticas (similares a las máquinas modernas de bebidas y aperitivos) situadas en más de mil estaciones de tren, hospitales, colegios, parques y plazas.[1029]



Almacén de la Universal-Bibliothek, c. 1930.
Anónimo, almacén de la Reclam Universal-Bibliothek, fotografía, c. 1930. (*Imagno / Getty Images*)

En los territorios y países de los Habsburgo, como Italia y España, donde las tasas de alfabetización eran inferiores a las de Reino Unido, Francia o Alemania, estas ediciones populares de los clásicos tuvieron importancia en la ampliación del número de lectores, sobre todo entre la población joven. En Budapest, la Bi-

blioteca Universal de Novelas y la Biblioteca Ilustrada de Grandes Autores publicaron docenas de obras estándar durante la década de 1880. En Praga, entre 1892 y 1911, la Biblioteca Zlata sacó cincuenta y siete volúmenes de clásicos traducidos, entre ellos novelas de Dickens, Twain, Kipling, Flaubert y Balzac. En Madrid, en 1881, la Biblioteca Universal contaba con más de setenta volúmenes, la mitad de ellos traducciones. Los más vendidos eran los libros infantiles. En países como España e Italia la población alfabetizada era joven, y muchas editoriales sacaban sus beneficios de las bibliotecas infantiles. Las traducciones más populares eran clásicos como *Robinson Crusoe, El último mohicano, Viaje al centro de la Tierra* y *La vuelta al mundo en ochenta días*.[1030]

Las tasas de alfabetización crecían a gran velocidad por toda Europa, y esa fue la base que sostuvo el auge de la publicación de libros baratos que se produjo durante las últimas décadas del siglo XIX. En Italia, la proporción alfabetizada de la población creció de un 25 por ciento en 1861 hasta un 50 por ciento en 1901, en gran parte como resultado de la introducción de la educación primaria obligatoria y gratuita a partir de 1877, aunque siguió existiendo una enorme brecha entre el norte y el sur (en 1901, en Piamonte, el 82 por ciento de la población sabía leer y escribir, pero en Calabria solo el 21 por ciento). En España, la tasa de alfabetización aumentó del 20 por ciento en 1857 al 46 por ciento en 1913, y las mayores tasas de crecimiento se reflejan en Barcelona y Madrid. En Reino Unido, Francia y Alemania, más de cuatro quintas partes de la población se consideraba alfabetizada en la década de 1880. Entre los jóvenes, la tasa fue aún mayor tras la introducción de la enseñanza primaria gratuita y universal.[1031]

Los colegios desempeñaron un papel clave en la consolidación del canon de obras literarias. Docentes, educadores y gobiernos de toda Europa adoptaron la idea de que debía hacerse leer a los niños una lista de obras clásicas. La creencia de que la lectura de

las obras ejemplares de la literatura de un país infundiría valores patrióticos a los escolares y los llevaría a enorgullecerse de su lengua y de sus héroes patrios tenía una amplia aceptación. Las antologías literarias estaban cuidadosamente seleccionadas para fomentar estos principios. En Alemania, donde los libros destinados a los colegios estaban regulados por el Estado, se enviaba a los editores una lista obligatoria de poemas alemanes para su inclusión en las antologías (esa lista la encabezaban Goethe, Schiller, Lessing y Uhland) que los estudiantes debían aprender de memoria. La lista de escritores que aparecen en estas antologías escolares mantuvo una estabilidad notable entre las décadas de 1890 y 1910, solo uno o dos autores relativamente recientes (como Storm y Fontane) entraron en ella en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial.[1032]

En Francia, las leyes de Ferry establecieron el control estatal del currículo escolar. Los colegios recibieron la instrucción de enseñar una lista de obras clásicas que aparecían en todos los manuales y antologías escolares aprobados por el Gobierno. En 1882, en esta lista figuraban en torno a un centenar de autores, pero solo había treinta en el plan de estudios de literatura y solo trece en el programa del bachillerato. También en Reino Unido se produjo una creciente insistencia en enseñar a los niños los clásicos de la literatura inglesa. Aparecieron ediciones escolares de dichas obras, junto con antologías como *The First Sketch of English Literature*, que era casi omnipresente en las escuelas. Aunque el Estado británico se mostró menos intervencionista que el francés, el Código Mundella, emitido por el Comité de Educación del Gobierno, obligaba a los inspectores escolares a escuchar a todos los estudiantes leer, uno por uno, clásicos infantiles como *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe, y *Cuentos de Shakespeare* (1807) de Charles y Mary Lamb.[1033]

El crecimiento de las bibliotecas públicas fue igualmente importante en la difusión de este canon, en especial en las ciudades

más pequeñas y las zonas rurales, donde era más probable que las bibliotecas llevaran los clásicos en exclusiva; cuanto más pequeña fuera la colección, más canónica solía ser.[1034] La década de 1880 fue un punto de inflexión en el desarrollo de las bibliotecas públicas en toda Europa. A mediados del siglo XIX, los estados europeos no habían demostrado mucho interés en las bibliotecas. La recaudación de fondos para el mantenimiento de las salas públicas de lectura y de las bibliotecas, cuyo número iba creciendo de forma lenta e irregular, se dejó en manos de las organizaciones filantrópicas. Incluso en Reino Unido, donde la Ley de Bibliotecas Públicas de 1850 permitía a las autoridades municipales recaudar un impuesto de 1 centavo destinado a las bibliotecas, solo unos pocos distritos del país lo impusieron durante sus primeros veinte años de existencia. La introducción de la educación primaria obligatoria produjo un cambio de actitud; una vez quedó claro que toda una nueva generación de las clases bajas iba a estar alfabetizada, los gobiernos y los organismos públicos se implicaron más en la fundación de bibliotecas, antes que nada por el interés de ejercer su influencia sobre lo que la gente iba a leer.

Reino Unido llevó la delantera. Tras la aprobación de la Ley de Educación en 1870 —el primer paso legislativo hacia la educación primaria obligatoria—, el movimiento de las bibliotecas públicas creció con la ayuda de los gobiernos locales, los organismos públicos y filántropos como Andrew Carnegie, que hizo donaciones a muchas de las bibliotecas más pequeñas del país. Entre 1870 y 1890, el número de bibliotecas gratuitas de Inglaterra aumento en casi ocho veces, pasando de 52 a 408. La mayor parte de este crecimiento tuvo lugar en la década de 1880 en los condados pequeños, y en vísperas de la Primera Guerra Mundial, el 62 por ciento de la población vivía dentro del rango de alcance de una biblioteca.[1035]

En Francia, entre 1874 y 1902, el número de bibliotecas públicas se multiplicó por tres (de 773 a 2991). El mayor aumento

se dio en pueblos pequeños y medianos, donde vivía la mayor parte de la población del país. Lugares como Firminy (con diecisiete mil habitantes), Rive-de-Gier (quince mil) y Beaune (doce mil) tuvieron su primera biblioteca pública gratuita después de 1885, aunque ninguna de ellas contaba con más de mil quinientos libros.[1036] Esta iniciativa estuvo promovida en gran parte por organizaciones filantrópicas como la Bibliothèques des Amis de l'Instruction, fundada en 1861 por el impresor Jean-Baptiste Girard, cuyo objetivo declarado, bastante optimista, era alejar a las clases trabajadoras de los *cabarets* mediante la apertura de bibliotecas.

En el resto de Europa, el movimiento de las bibliotecas públicas se desarrolló con más lentitud, pero en todas partes se aceleró a partir de la década de 1880, cuando la presión de los grupos públicos para impulsarlas se hizo más activa. En Alemania estaba la Verein für Förderung der Volksbildung (Sociedad para la Promoción de la Educación Popular), que fundó unas doscientas bibliotecas rurales; en Transilvania, el Kulturvereine, que organizó cientos de bibliotecas en los pueblos de habla germana; en Holanda, el Vereeniging voor Volksbibliotheken, y en Italia, la Società Promotrice delle Biblioteche Popolari, que consiguió abrir quinientas cuarenta bibliotecas públicas entre 1867 y 1893. El movimiento socialista también fue muy activo en la promoción de las bibliotecas obreras, sobre todo en Alemania, donde los socialdemócratas construyeron una vasta red de 1147 *Arbeiterbibliotheken*, con un catálogo total de 833 857 libros antes de 1914. [1037]

Las bibliotecas públicas deseaban garantizar que los lectores tuvieran a su disposición «buenos» libros. En su mayoría, estaban organizadas por grupos filantrópicos que creían en las lecturas saludables como medio de ilustración popular. Muchos de estos grupos publicaron listas de lecturas recomendadas para guiar a los bibliotecarios. La Société Franklin, por ejemplo, un aliado

próximo a las Bibliothèques des Amis de l'Instruction, publicaba catálogos anuales de literatura edificante que, consideraba, debía formar el núcleo de las colecciones de todas las bibliotecas públicas. Los catálogos que publicaron durante la década de 1860 eran de auténticos clásicos: Corneille, Molière, Racine, Cervantes, Shakespeare y Schiller, y ni un novelista contemporáneo, ni siquiera Hugo o Balzac. Hacia 1883, el catálogo se había vuelto más permisivo, incluía «clásicos modernos» como Scott, Dickens, Balzac, Hugo, Sand, Dumas (*père* y *fils*) y Gógol. En los catálogos de otras sociedades bibliotecarias se observan transformaciones similares; en los catálogos de 1892 de la Bibliothèque du Cercle Girondin y la Ligue de l'Enseignement se incluyeron por primera vez obras de Stendhal, Hugo, Flaubert, Zola y Maupassant.[1038] Está claro que las bibliotecas públicas se estaban viendo obligadas a pensar en términos de mercado y a seleccionar libros que fueran no solo clásicos, sino también populares. Estaban reconociendo la formación de un canon del siglo XIX.

V

En su regreso a Rusia de 1879, Turguénev había negociado un nuevo contrato para la publicación de sus obras completas. La editorial Salaev había publicado ya tres ediciones en Moscú; la primera (en cinco volúmenes) en 1865, la segunda (en ocho) entre 1868 y 1871 y la tercera (en nueve) entre 1874 y 1875. Le habían reportado unos buenos ingresos a Turguénev, en torno a 6000 rublos (24 000 francos) anuales, lo suficiente como para recuperarse de las pérdidas ocasionadas por sus propiedades y proporcionarles una existencia cómoda tanto a él como a los Viardot. Como escritor, Turguénev había alcanzado en Rusia el estatus de canónico, y existía un amplio mercado en expansión para las ediciones de sus obras completas. El fallecimiento repentino de su hermano, motivo del retorno a su país natal, instó a Turguénev a pensar con más detenimiento sobre la necesidad de poner sus asuntos en orden. El contrato con Salaev expiraría cuan-

do se agotaran los ejemplares impresos de la tercera edición. Estaba ansioso por negociar una nueva edición, ya fuera con Salaev o con otro editor, que, a su muerte, asegurara unos ingresos a largo plazo a Pauline y a su hija.

El contrato que Turguénev propuso a Salaev da la medida de hasta qué punto había empezado a considerar sus asuntos literarios con la mentalidad de un hombre de negocios. Al plantear sus condiciones al editor moscovita, el escritor actuó como lo haría un agente moderno, con recurso a las ofertas de otros editores para negociar un anticipo mayor sobre sus derechos de autor. Exigió unos *royalties* del 25 por ciento sobre el precio de venta (entre 15 y 18 rublos por los nueve volúmenes, dependiendo de la calidad del papel).[52] De una primera impresión de cinco mil quinientos ejemplares, ganaría entre 20 000 y 23 000 rublos (entre 80 000 y 92 000 francos), de los que un tercio debía pagársele a la firma del contrato, y el resto dos años después. Excluyó del contrato los derechos de *Relatos de un cazador*, la obra que mayores ingresos le reportaba, que se publicó por separado en una edición popular al año siguiente, aunque sí se había incluido en anteriores ediciones de sus obras completas.[1039]

Turguénev no estaba contento con Salaev. La tercera edición de sus obras contenía demasiados errores. El 13 de mayo de 1882 escribió a su viejo amigo Annenkov designándolo su albacea literario y le pidió que buscara a un editor que estuviera dispuesto a pagar una gran suma por adelantado por la compra directa de sus derechos de autor.[1040]

Necesitaba el dinero para mantener a su hija y a los dos hijos pequeños de esta, que ahora dependían de él. Paulinette había dejado a su esposo, Gaston —cuya fábrica en Rougement había entrado en bancarrota—, cuando él empezó a beber y llegó a amenazar con matarla. «Todos los días espero que ella aparezca aquí con sus hijos —escribió Turguénev a Annenkov desde París el 25 de febrero—. Tendré que esconderla hasta que pueda orga-

nizar la *séparation de corps et de biens*, así que de nuevo necesito tener dinero a mano. He vendido mi amado [cuadro de] Rousseau, venderé mi caballo, mi carruaje, y demás.» Paulinette llegó quince días más tarde. Lo aterraba la posibilidad de que Gaston, quien por ley podía llevarse a los niños, la encontrara. Por su seguridad, Turguénev los envió con una carabina a Solothurn, en Suiza, donde pagó su alojamiento en el Hôtel La Couronne y les envió una asignación mensual, de la que Paulinette se quejaba por no considerarla suficiente.[1041]

La principal preocupación de Turguénev, y la verdadera razón por la que necesitaba negociar un gran anticipo, era dejar a su muerte una herencia a Pauline. Tenía sesenta y cuatro años. Llevaba varios años en mal estado de salud. Sufría de gota, dolores reumáticos y problemas en la vejiga, el estómago y el hígado, lo que lo había envejecido de manera terrible durante la década de 1870. La enfermedad se hizo más aguda en la primavera de 1882, la misma época en la que nombró albacea literario a Annenkov. Tenía constantes dolores de espalda, pecho y hombros (síntoma del cáncer de médula espinal sin detectar que acabaría con su vida), y la gota se hizo tan dolorosa que apenas podía mantenerse en pie sin muletas. Confinado a la cama durante días, sufría alucinaciones. A veces hablaba en un estado febril de semilocura, efecto, quizá, de la morfina que tomaba para aliviar el dolor. Convencido de que estaba a punto de morir, el 15 de mayo Turguénev añadió una enmienda a su testamento; dejaba todas las propiedades que tenía en Francia y todas sus ganancias literarias a los Viardot, estipulando tan solo que sus manuscritos y sus cartas debían ir a parar a manos de Annenkov.[1042]

El testamento de Turguénev fue una de las principales razones por las que sus amigos y admiradores de Rusia desarrollaron una animadversión hacia Pauline. Los rusos guardaban resentimiento por el hecho de que un gran escritor nacional viviera en el extranjero y culpaban a Pauline de tal ausencia. Se rumoreaba que

ella era quien le impedía regresar y que él era su prisionero. Esos maliciosos rumores se vieron reforzados por los relatos de algunos de los rusos que acudían a visitar a Turguénev a Bougival o a París, a los que Pauline no dejó pasar porque él se encontraba demasiado enfermo como para recibirlos. Y aun algunos de quienes sí lo vieron estaban determinados a creer que los Viardot lo maltrataban. «Fue doloroso y ofensivo ver a este gran hombre morir en una tierra extranjera entre gente extranjera indiferente a su sufrimiento», escribió la princesa Tenisheva tras visitar a Turguénev en Bougival durante la primavera de 1882.[1043] Corrió el rumor de que Pauline estaba intentando matarlo, o conseguir que lo declararan loco, para poder hacerse con su herencia. El hecho de que Turguénev no viajara a Rusia el verano de 1882, tal como había planeado, se consideró una prueba más de que lo mantenían retenido en Francia contra su voluntad.

Desilusionado por no poder ver sus tierras por última vez, Turguénev escribió una carta de despedida a los campesinos de Spasskoe que da testimonio de la actitud de paternalismo benevolente que hacia ellos mantenía su clase, la nobleza liberal:

> Me ha alcanzado el rumor de que hace algún tiempo que en vuestro pueblo se está bebiendo mucho menos vodka; me alegro mucho y espero que sigáis absteniéndoos de beber; la embriaguez es la ruina del campesino. Pero lamento oír que vuestros hijos no van a la escuela regularmente. Recordad que, hoy, una persona analfabeta es peor que una persona ciega o sin brazos. Igual que en años anteriores, os hago el don de un acre de tierra boscosa. Tengo la confianza de que no causaréis daños a mi casa ni a mi parque ni, en general, a mis tierras, y cuento con vosotros para cuidarlas. Y ahora, campesinos de Spasskoe, dejadme deciros adiós a todos y desearos toda la prosperidad. Vuestro antiguo señor.

Sombrío y deprimido, Turguénev comenzó a escribir un diario de su enfermedad y su tratamiento. Lo llamó «Mi pergamino de la muerte». Los médicos no consiguieron dar con la causa de las afecciones. El famoso cirujano y neurólogo parisino Jean-Martin Charcot diagnosticó una patología cardiaca, una angina de pecho, ocasionada por la gota. Creyó que no había mucho que pudiera hacerse, pero le prescribió una larga estancia en ca-

ma y un tratamiento de cauterización con una máquina de Paquelin, un aparato que también se utilizaba para la terapia de electrochoques. Un segundo médico, Paul Segond, recomendó al enfermo que tomara aire del campo y le aconsejó usar una cadena de Pulvermacher, un cinturón de cobre y zinc con una batería voltaica que se anunciaba mucho en revistas y periódicos, cuyo fin era el alivio del dolor reumático mediante electroterapia.[53] Además de esta cadena, Turguénev usó un aparato llamado Lebenswecker, o «despertador de la vida», inventado por Baunscheidt, un especialista alemán en trastornos nerviosos, un artilugio del que se decía que aliviaba el dolor reumático disparando agujas sobre el área afectada mediante la acción de un muelle. El famoso médico suizo François-Sigismond Jaccoud, que visitó a Turguénev en julio, lo sometió a una estricta dieta láctea, que el escritor ignoró, hasta un mes después, cuando L. G. Bertenson, un distinguido médico ruso, lo vio durante una visita a París y confirmó la receta. Ninguno de estos remedios de curanderos tuvo demasiado efecto. Solo la morfina aliviaba los dolores del cáncer.

En enero de 1883, Turguénev pasó por una operación para la extracción de un bulto de la parte inferior del abdomen, diagnosticado erróneamente por siete médicos como un neuroma que requería de extirpación urgente. Para evitar poner en riesgo lo que —también sin acierto— pensaban que era un corazón débil, la operación se llevó a cabo sin anestesia general. Antes de que el cuchillo lo abriera, congelaron el abdomen de Turguénev con éter, para extirparle un quiste del tamaño de una nuez. «Durante la operación —escribió más tarde Turguénev a Daudet—, pensé en nuestras cenas y busqué las palabras para poder transmitirle a usted la sensación precisa del acero atravesándome la carne, tal como un cuchillo cortaría un plátano.» La operación no reportó mejoría alguna en la enfermedad de Turguénev. Ni siquiera estaba claro que el tumor fuera maligno. La herida tardó

semanas en sanar. El dolor se agravó. Turguénev se hizo dependiente de la morfina, empezó a excederse con las dosis y llegó a tener frecuentes delirios paranoides y pensamientos suicidas, es probable que por efecto del exceso de drogas. En uno de sus ataques nocturnos, pidió que le dieran veneno, acusó a quienes le eran más cercanos de intentar matarlo y dijo que Pauline, que había escuchado sus gritos y corrido a su habitación, era un monstruo peor que *Lady* Macbeth. Quizá en su estado febril pensaba que la estaba viendo en la escena de sonambulismo de *Lady* Macbeth en la ópera de Verdi, que había sido uno de sus papeles más famosos.

En uno de sus momentos más lúcidos, en torno al 20 de abril, Turguénev solicitó que lo trasladaran a Bougival. Quería morir allí, en su dacha. El 28 de abril estaba preparado para viajar. Lo transportaron en camilla desde sus habitaciones en el segundo piso. En el descansillo de la primera planta, lo esperaba Louis, que estaba semiparalizado a causa de un ictus reciente, por lo que lo llevaron en silla de ruedas para que pudiera despedirse. Ambos se abrazaron.[1044]

Una semana después, el 5 de mayo, Louis murió a causa de un segundo derrame cerebral.[1045] Tenía ochenta y dos años. «Sus momentos finales fueron los de un sabio —escribió Pauline a su cuñado, Léon Viardot, el 21 de mayo—. Sintió que se acercaba la muerte y le dio la bienvenida, como si sonriera a quienes amaba de entre aquellos que lo rodeaban. Murió sin sufrimiento, adorado por su familia y por sus amigos, respetado por todos». Louis fue enterrado en el cementerio de Montmartre. No hubo ceremonia religiosa, tal como él había insistido debido a sus convicciones ateas, y se publicaron pocos obituarios en la prensa de París. Quien fuera activista republicano, editor, director de ópera, investigador especialista en España, crítico, escritor y traductor literario, experto en arte y coleccionista, quizá lo más pareci-

do a un «hombre del Renacimiento» del siglo XIX, era ya víctima del olvido.

La muerte de Louis hizo que la determinación de Turguénev de asegurar un legado para Pauline y los niños Viardot fuera aún más firme. Se había ido impacientando cada vez más con los intentos de Annenkov de negociar la venta directa de sus derechos de autor por una cifra cerrada. Deseaba tener un contrato para una edición póstuma de sus obras que se publicaría a su muerte, y quería un anticipo de 60 000 rublos (240 000 francos) sobre esta edición, los suficiente para garantizar la seguridad económica de Pauline. Turguénev debió de calcular que para ella sería más fácil, tanto en términos económicos como legales, recibir una suma cerrada que unos ingresos por sus *royalties*. Frustrado con Annenkov, Turguénev reasignó la tarea a Alexander Toporov, su amanuense en San Petersburgo, a quien Savina describió como «igual que una vela puesta ante un icono, siempre encendida ante Turguénev». Stasiulevich, que visitó al escritor en julio, comprobó con sorpresa lo en serio que se estaba tomando el tema, pues él siempre había visto a un hombre que trataba los derechos literarios con indiferencia, descuido e ingenuidad. Por fin, en agosto de 1883, Toporov cerró un trato en la capital rusa con el editor I. I. Glazunov, quien adquirió los derechos de autor de Turguénev por 80 000 rublos (320 000 francos), una cifra equivalente a sus ganancias literarias de once años, según los cálculos que hizo el escritor en 1882. Turguénev estaba encantado. En una de sus últimas cartas —la número 6173 de las 6175 publicadas en la edición soviética de sus obras— escribió agradecido a Glazunov, expresando su alivio por haber encontrado un editor que pudiera asegurar su herencia literaria.

En esta época, Turguénev estaba demasiado débil como para sostener una pluma. La mayoría de las cartas se las dictaba a Pauline o a Louise Arnholt, el ama de llaves de los Viardot, quien lo cuidó durante estas últimas semanas. Pero había días en los que

se sentía lo bastante bien como para levantarse de su lecho de muerte, salir un poco e incluso garabatear algunas líneas de su propia mano. En uno de estos días, el 11 de julio, escribió a Tolstói a lápiz para decirle que se estaba muriendo, que se sentía feliz de haber vivido al mismo tiempo que él y «para expresarle mi última petición. Amigo mío, retome la actividad literaria. Después de todo, este es su don, del que proviene todo lo demás. Oh, qué feliz sería si pudiera creer que mi petición ha ejercido alguna influencia sobre usted».[1046]

Toda la actividad literaria de Turguénev consistió en escribir un relato más, «Un fin», solo dos semanas antes de su muerte. La historia llevaba rondándole la cabeza desde hacía mucho tiempo, pero se encontraba demasiado débil para escribirla, por lo que pidió a Pauline que lo ayudara. Ella propuso que él le dictara el cuento en ruso, lengua en la que ella podría escribir, si él era capaz de ser paciente. Pero Turguénev se temía que, si lo hacía en ruso, querría detenerse a cada frase para darle mejor forma, a cada palabra para buscar una mejor expresión. Y estaba demasiado débil para eso, el trabajo sería agotador y necesitaba registrar sus ideas con más rapidez. La sugerencia de Turguénev fue dictar la historia en varios de los idiomas que ambos sabían —francés, alemán, español, inglés e italiano, con algo de ruso por el medio — y después Pauline la volcaría al francés para que él la revisara.[1047] Esta forma de composición es el símbolo perfecto de la cultura cosmopolita que ambos habían favorecido durante toda su vida.

En estos últimos días y noches, Pauline y sus hijas, Marianne y Claudie, permanecieron junto al lecho de Turgénev con constancia. Hasta Paul y Louise llegaron a Bougival para ayudar. Se produjo un constante flujo de visitantes rusos que acudían a despedirse: Bogoliubov, el príncipe Meshcherski, Vereshchagin, a quien Turguénev le pareció un fantasma, pálido y apagado, con los ojos hundidos en un rostro que apenas reconocía.

El final llegó el lunes 3 de septiembre. La familia Viardot estaba reunida en torno a la cama de Turguénev. Su hija no estaba allí. No había conseguido llegar a tiempo desde Suiza, ya que no le habían enviado un telegrama avisándole de la posibilidad de que él muriera «en cualquier momento» hasta la misma mañana de su muerte. A Turguénev le dieron morfina para aliviar el dolor, y él empezó a hablar en varios idiomas; en francés, alemán, inglés… pero sobre todo en ruso. Llegaba el momento, decía, de «despedirse como los zares rusos». En su delirio repetía el nombre del zar Alekséi y después, como si quisiera corregirse, dijo «el segundo», posiblemente un intento de decir el nombre de Alejandro II, el emancipador de los siervos. Pauline se inclinó para besar al moribundo. Al reconocerla, recuperó algo de vida y dijo: «¡Aquí está la zarina de las zarinas, cuánto bien ha hecho!». Después comenzó a murmurar en ruso cosas sin sentido, imaginándose que era un campesino moribundo que se despedía de su familia. Según Meshcherski, que estaba presente, sus últimas palabras, en ruso, fueron: «¡Adiós, mis queridos, mis blanquecinos!». Luego perdió la consciencia. Murió a las dos de la tarde del día siguiente.[1048]

Tan pronto como el cuerpo estuvo lavado y vestido con ropa limpia, se convocó a fotógrafos y artistas para que hicieran retratos de la cara del muerto, para su publicación en los periódicos. A las cinco de la tarde llegó el fotógrafo Morel, del estudio de París Photographie Anonyme. Tomó varias imágenes desde distintos ángulos, las cuales pronto comenzaron a circular como postales a la venta tanto en París como en San Petersburgo. El escultor Pierre-Nicolas Tourgueneff, pariente lejano del escritor, hizo una máscara mortuoria de su cabeza y un molde de su mano izquierda, aunque no era con la que escribía, debido a que durante la agonía, los dedos de la mano derecha se le habían torcido demasiado como para poder hacerlo con ella. Pauline y Claudie hicieron bocetos del rostro de Turguénev que, retorcido

de dolor en el momento de su muerte, después se le había relajado hasta adoptar una expresión más pacífica. Según Stasiulevich, «nunca en su vida había estado tan bello ni tan magnífico». Una vez desaparecidas las señales del sufrimiento, el rostro adquirió la heroica «imagen de un pensador profundo con una energía inusual que, en vida, debido a la amabilidad que dominaba su rostro y a su disposición a sonreír en cualquier momento, no había sido evidente». Stasiulevich quedó tan impresionado por uno de los bocetos de Claudie, que había captado esta expresión, que le rogó que le permitiera publicarlo en Rusia como regalo de parte de aquellos a quienes Turguénev amaba en Francia.[1049]

Pauline quedó devastada por la muerte de Turguénev. En cuestión de pocos meses había perdido a los dos hombres de su vida. «Ah, amigo mío —escribió a Pietsch el 8 de septiembre—, es demasiado, demasiado sufrimiento para un corazón. No entiendo cómo el mío no se ha roto.» Ese mismo día, escribió al compositor Ambroise Thomas: «He perdido a mi amigo más querido. Aguardamos con terror el inminente final, pero al mismo tiempo lo tomamos como una liberación, porque el sufrimiento del enfermo era insoportable… Su muerte fue parecida a la de mi amado esposo y, en consecuencia, he experimentado una doble agonía».[1050]

Se celebró un funeral en la iglesia ortodoxa rusa de la rue Daru el 7 de septiembre. El féretro, ubicado delante del altar, estaba cubierto por coronas de flores y rodeado de follaje. La iglesia, a la luz de las velas, estaba abarrotada. Entre los asistentes se encontraban muchas de las figuras más destacadas de la vida cultural francesa, como Renan, Saint-Saëns, Daudet, Massenet, About y Goncourt, así como rusos de todas las clases sociales, desde el príncipe Orlov, que destacaba, vestido de uniforme de gala con una banda cruzada en el pecho y una estrella, hasta los estudiantes y artistas rusos pobres, «muchos de ellos nihilistas y revolucionarios», según la policía francesa, que envió agentes se-

cretos a la iglesia. Goncourt señaló que la ceremonia había sacado de las casas de París a todo un pequeño universo de gigantes de rostros planos y barbados como el Todopoderoso.[1051]

Turguénev había dejado claro que quería que lo enterrasen en Rusia. Una semana antes de su muerte, les dijo a Meshcherski y Stasiulevich que su ideal sería descansar a los pies de su «maestro» Pushkin, cuya tumba se encontraba en el cementerio del monasterio de Svyatogorsk, cerca de Pskov, pero como se sentía indigno de ese honor, deseaba ser enterrado cerca de su amigo Belinski en el cementerio Volkovo de San Petersburgo.[1052] Era una elección sorprendente. Belinski había promocionado las primeras obras de Turguénev e influido en su enfoque realista de la literatura, pero no había sido su mejor amigo ni el más cercano a él, y en ocasiones Turguénev había sacrificado su amistad a causa de su obsesión con Pauline. En 1847, cuando Belinski se estaba muriendo de tuberculosis en París, Turguénev incumplió la promesa de ayudarlo a regresar a Rusia, y ni siquiera fue capaz de separarse de los Viardot —que estaban en Courtavenel— y recorrer el corto trayecto a París para despedirse de él. Quizá estuviera atormentado por los remordimientos a causa de la forma en que había tratado a Belinski, quien murió sin que Turguénev volviera a verlo. Pero, más de treinta años después de que lo enterrasen cerca del famoso crítico, que había definido los principios realistas de la literatura rusa, no parece probable que esta sea la razón de su decisión. Al fin y al cabo, Pushkin había sido la primera elección. Al pedir que lo enterraran cerca de Belinski, es probable que estuviera pensando en su lugar en el panteón literario de Rusia.

Stasiulevich estuvo a cargo de los arreglos del entierro de Turguénev. Hubo que superar interminables obstáculos, como largas demoras en el permiso para retirar el cuerpo, que requería de pasaporte para que lo sacaran de Francia; prolongadas conversaciones con la Duma de la ciudad de San Petersburgo, que no

terminaba de decidir si costearía el funeral de un hombre que supuestamente había tenido simpatías izquierdistas, controversia desatada por la publicación en Rusia de una entrevista con Lavrov, el revolucionario exiliado, que contó en un diario de París que Turguénev había subvencionado su periódico *Vpered* (Adelante);[54] más atrasos cuando Pável Zhukovski, que debía donar el anillo de Pushkin que Turguénev tenía que llevar en su viaje de regreso a Rusia, decidió de pronto no hacerlo, y fue necesario que Pauline lo abordara con delicadeza para persuadirlo de que cumpliera la promesa. Hubo incluso problemas para hacerle sitio a la tumba de Turguénev en el cementerio de Volkovo, pues todos los lugares próximos a Belinski estaban ya ocupados. Las autoridades zaristas propusieron exhumar los restos de Belinski y volver a enterrarlos en una nueva ubicación con los de Turguénev, pero la viuda de aquel se opuso, por lo que se perdió más tiempo hasta que pudo encontrarse una alternativa. Durante todo este lapso, el cuerpo de Turguénev permaneció en el sótano de la iglesia rusa.[1053]

Pauline decidió no viajar a Rusia junto con el cuerpo de Turguénev. Fue su hija Claudie quien lo hizo, acompañada de su marido, George. En una carta posterior a Stasiulevich, Pauline le explicaba tal decisión aludiendo a unos «problemas de negocios» de los que no daba detalles y que, afirmaba, la habían obligado a permanecer en París: «De otro modo habría ido con mis hijos a ver mi amada Rusia una vez más y llevar de vuelta los preciosos restos de mi mejor amigo, el gran hombre por el que todos estamos en duelo». Quizá siguió la indicación que el propio Turguénev le había dado unos años antes, en uno de sus *Poemas en prosa*, «Cuando ya no esté» (diciembre de 1878), que empieza:

> Cuando ya no esté, cuando todo lo que una vez fui se haya desmoronado, convertido en polvo —oh tú, mi única amiga, tú, a quien amé tan profunda y tiernamente, tú que con seguridad me sobrevivirás—, no acudas a mi tumba… No habrá nada que hacer allí para ti.[1054]

Por otro lado, también podría interpretarse que el hecho de que Pauline no regresara a Rusia para acompañar a su cuerpo vendría a justificar la decepción que Turguénev había expresado en aquel poema que leyera a Savina y en el que narraba la historia de su gran amor por una mujer «que no llevaría ni una florecilla ni derramaría una sola lágrima en la tumba del escritor».

El regreso a Rusia arrancó de la Gare du Nord el día 3 de octubre. Turguénev haría su último viaje por Europa en un tren de pasajeros. El féretro tenía un vagón propio. El suelo estaba cubierto de flores, el interior de las paredes forrado con una tela negra de la que colgaban numerosas coronas. Sobre el ataúd, una cinta blanca con las palabras «Les Frênes», el nombre de la casa de campo que había construido en Bougival, inscritas en oro. En la cabecera, una gran corona verde de flores de parte de «La famille Viardot». En la plataforma, junto al vagón, se levantó una capilla temporal, en la que se celebró un servicio de despedida, organizado por Pauline, que contó con la asistencia de cuatrocientos invitados, entre ellos Renan, Zola, Daudet, Jules Simon y Pierre-Jules Hetzel, editor de Turguénev, además de la familia Viardot. Un coro cantó música sacra rusa, que causó una profunda impresión en la congregación, sobre todo en los asistentes franceses, según lo contó el príncipe Obolenski, uno de los rusos allí presentes. Renan pronunció un panegírico en el que rindió homenaje a Turguénev como hombre y como escritor, como conciencia moral de la nación, y también como ciudadano de Europa. Cuando todo estuvo dicho, los asistentes se alejaron del vagón, Stasiulevich, que iba a viajar con el féretro, subió a un vagón de primera clase y el tren partió.[1055]

En cada una de las estaciones por las que pasó el tren a lo largo de su trayecto a través de Europa, se congregaron multitudes en honor a Turguénev. En Berlín, donde había comenzado su andadura europea, se reunió de forma espontánea una gran congregación de pasajeros en torno al vagón fúnebre, y parece que un

sacerdote bendijo el féretro antes de que partiera de nuevo, rumbo a Vilna y San Petersburgo. El tren alemán llegó hasta el pequeño pueblo de Verzhbolovo, en la frontera con Rusia, donde hizo entrada en la madrugada del 6 de octubre. Una gran multitud estuvo esperando en la estación durante toda una noche de lluvia y viento para recibir al escritor a su vuelta al territorio ruso. El sacerdote local celebró un servicio con oraciones de agradecimiento, y unas doce delegaciones, entre ellas una de la oficina de aduanas del zar, presentaron coronas de flores. A las autoridades les preocupaba la posibilidad de que se desencadenaran protestas al paso del tren fúnebre de Turguénev por Rusia. El asesinato de Alejandro II por parte de los revolucionarios, en 1881, las hacía recelar de cualquier reunión pública. La policía estaba llevando a cabo operaciones de represión por orden del nuevo zar, Alejandro III, que insistió en que cualquier demostración de respeto por Turguénev debía ser tomada como un signo de oposición al Gobierno, idea alentada por sus asesores reaccionarios, que explotaron las revelaciones de Lavrov para reforzar las políticas antiliberales del régimen. En cada una de las estaciones entre Verzhbolovo y San Petersburgo, detuvieron el tren para inspeccionarlo —quién sabe lo que esperaban encontrar— y se destacaban guardias que custodiaban el féretro hasta la estación siguiente. A medida que el tren avanzaba hacia la capital, se produjo un intercambio frenético de telegramas entre los jefes de estación, los gobernadores locales y el Ministerio del Interior. El zar prohibió a la prensa rusa publicar los detalles sobre los lugares donde se detendría el tren o su hora de llegada.[1056]

Aun así, las multitudes se congregaron. En Kovno esperaron toda la noche en el vestíbulo de la estación, donde la policía las mantuvo retenidas. Pero cuando en la madrugada entró el tren, rompieron el cordón y corrieron hasta el vagón fúnebre, donde colocaron coronas de flores y los sacerdotes celebraron un servicio. En Vilna, cuando el tren llegó, la plataforma ya estaba aba-

rrotada de gente, y muchas de las personas llevaban coronas de flores y retratos de Turguénev. En Dünaburg había tal gentío junto al vagón que Stasiulevich temió que los empujones hicieran caer gente a la vía, debajo del tren. Llegaron delegaciones con coronas de flores de todos los sectores de la población de la ciudad, desde un instituto femenino, una sociedad musical o la junta del Zemstvo, hasta los bomberos y los bibliotecarios. En Pskov, donde el tren llegó bajo una lluvia torrencial a las dos de la mañana del 9 de octubre, había una enorme multitud encabezada por una delegación de los dirigentes de la ciudad con una corona de flores «Del pueblo de Pskov», que colocaron junto al féretro en un servicio funerario dirigido por sacerdotes. «En ningún otro lugar se honró el cuerpo de Turguénev con tanta pasión —comentaba Stasiulevich en una carta a su mujer—, si se considera la hora de nuestra llegada, el clima miserable, y la distancia de la ciudad hasta la estación [más de dos kilómetros].» En Gatchina, siete horas después, parecía haber salido todo el pueblo al sol de la mañana. La plataforma estaba ocupada por una densa masa humana. En el lugar en el que se detuvo el vagón fúnebre, estaba esperando una delegación de escolares, el coro de la iglesia y algunos sacerdotes, que intentaron subir al vagón y realizar la liturgia en el breve lapso antes de que el tren siguiera su viaje hacia San Petersburgo. No lo consiguieron.[1057]

En San Petersburgo, donde el tren llegó en hora, a las diez y veinte de la mañana, a la estación de Varsovia, las autoridades controlaron mejor las manifestaciones de duelo. Las plataformas estaban despejadas. Solo a una pequeña delegación de sacerdotes y oficiales de la comisión fúnebre se les permitió recibir al tren. Tras una misa solemne, se sacó el ataúd de madera de la estación y se colocó sobre un coche fúnebre forrado de tela blanca y dorada. El féretro estaba cubierto de coronas, y sobre él había un retrato de Turguénev y una cruz de plata. Entonces comenzó la procesión. Al coche fúnebre lo seguían ciento setenta y ocho de-

legaciones de cuerpos literarios, teatrales, artísticos, académicos, profesionales, nacionales, civiles y muchos otros, cada cual con sus coronas de flores con las debidas inscripciones; además, varios llevaban retratos del escritor fallecido. Detrás de ellos, una larga fila de sacerdotes y monjes completaban la procesión, que tardó tres horas en terminar su recorrido a través de San Petersburgo hasta el cementerio Volkovo. A pesar de la fuerte presencia policial, había una enorme multitud, en torno a cuatrocientas mil personas, que llenaron las calles a lo largo de todo el trayecto. Claudie caminaba tras el coche fúnebre. Más tarde, ese mismo día, escribió a Pauline:

> George y tres venerables ancianos caballeros caminaban junto a las cuatro esquinas del coche fúnebre. Me colocaron justo detrás de él con la gran corona de Les Frênes, que llevaban cuatro jóvenes, después los grupos literarios, los delegados, los miembros del comité, gente que tenía boletos que les permitían acceder a la iglesia… y luego una cola muy colorida de personas. La policía montada y los cosacos armados acompañaban a caballo la procesión. El tamaño de la multitud en las calles, en los balcones, en las ventanas, incluso en el tejado de cada una de las casas desde la estación hasta la iglesia, era demasiado grande para calcularlo; varios cientos de miles de rusos inclinaban la cabeza y se persignaban al paso del cuerpo. Fue realmente grandioso.

El acceso al servicio funerario en el cementerio de Volkovo estaba muy restringido. El lugar estaba lleno de agentes de policía. Pero el servicio siguió su curso con toda solemnidad y dignidad. Se compusieron poemas para la ocasión y se leyeron en la iglesia. El escritor Dimitri Grigoróvich, un viejo amigo de Turguénev, y el rector de la universidad pronunciaron discursos. Luego, tal como leyó Pauline en la carta de Claudie:

> Se hizo descender suavemente el féretro sobre un lecho de flores que cubría el fondo de la tumba. A su alrededor se hallaban las numerosas delegaciones con ofrendas, cantó un coro de estudiantes, después llegaron los sacerdotes para decir una oración final y se pronunciaron tres breves panegíricos. Alguien nos señaló a un grupo de campesinos de Spasskoe que habían acudido a dar el último adiós a su libertador.[1058]

EPÍLOGO

«El resto de mi vida estará carente de felicidad —escribió Pauline a Ludwig Pietsch a la muerte de Turguénev—. Me abandonaré a la alegría amarga de los recuerdos.» Entró en un estado de desesperación, según contaba Louise, que aducía como razón de ello la muerte del padre y omitía cualquier mención a la otra pérdida sufrida por su madre. Pauline intentó suicidarse tirándose por una ventana. Durante varias semanas, sus hijos la tuvieron vigilada y pusieron cerrojo a las ventanas. Pauline decía que su vida estaba acabada (tenía sesenta y dos años), y que lo que de ella quedaba no era más que un epílogo.[1059]

Vivió otros veintisiete años. Y tuvo una vida plena y ocupada. En 1884, vendió la casa de la rue de Douai y se trasladó a un piso cerca de la Asamblea Nacional, en el 243 del *boulevard* Saint-Germain, que amuebló y adornó con las antigüedades que había coleccionado toda su vida.[55] El piso era luminoso y espacioso, y tenía una maravillosa vista sobre la place de la Concorde y hacia los Champs-Élysées.

Sus días como cantante habían terminado, pero Pauline siguió componiendo, en primer lugar por diversión y para entretenimiento de sus amigos, aunque algunas de sus obras, en especial *Le rêve de Jésus* (1892), un drama musical, llegaron a interpretarse en público.[1060] También continuó dando clases hasta el final de su vida. Entre los cientos de alumnos a los que enseñó estuvieron la gran contralto Marianne Brandt (1842-1921), famosa por la interpretación de papeles wagnerianos; la contralto francesa Jeanne Gerville-Riache (1882-1915), quien en su corta pero bri-

llante carrera cantó el papel de Geneviève en la primera actuación del *Pelléas et Mélisande* de Debussy (1902); la soprano húngara Aglaja Orgeni (1841-1926), que tras una larga carrera cantando sobre todo en la ópera italiana se convirtió en una reconocida maestra en el Conservatorio Real de Dresde, y la soprano Margarethe Siems (1879-1952), que también fue alumna de Orgeni, y que se hizo conocida por su interpretación de tres papeles principales en las primeras representaciones de tres óperas de Richard Strauss, el de Chrysothemis en *Elektra* (1909), el de Marschallin en *Der Rosenkavalier* (1911) y el de Zerbinetta en *Ariadne auf Naxos* (1912).

La casa de Pauline fue un activo centro de la vida musical de París. Mantuvo la tradición de organizar conciertos los jueves por la noche para que actuaran sus alumnos. Massenet, Saint-Saëns, Fauré, Franck, Chabrier y Delibes fueron algunos de los asistentes habituales. En 1886, Saint-Saëns organizó un conjunto formado por amigos para dar allí un concierto privado de *Le Carnaval des animaux* para Liszt, a quien entonces solo le quedaban unos pocos meses de vida, y que hizo una rara aparición en casa de Pauline. Al año siguiente, un visitante de Noruega, Edvard Grieg, tocó un arreglo de su concierto para piano. Era la primera vez que esta pieza se interpretaba en Francia.



Pauline Viardot en su balcón en el *boulevard* Saint-Germain, París, c. 1900.
Anónimo, Pauline Viardot en su balcón en el *boulevard* Saint-Germain, París, fotografía, c. 1900. (*Lebrecht / Alamy*)

Chaikovski también la visitaba. Conocía el papel que Pauline había desempeñado desde la década de 1870 como promotora de sus obras en Francia, pero no fue hasta su estancia en París en el verano de 1886 que por fin se decidió ir a verla. Apareció en su casa el 12 de junio con el violonchelista Anatoli Brandukov. Por el camino los había sorprendido una tormenta, de manera que llegaron empapados, pero, tal como señala Chaikovski en su diario, «las circunstancias hicieron más fácil romper el hielo». Quedó hechizado por la «*mamasha* Viardot», tal como se la describió a su hermano en una carta: «Durante las tres horas que pasé en su casa, debí de besarle la mano una docena de veces». Contó a su cuñada que Pauline era «una mujer maravillosa y muy interesante». «A pesar de que tiene setenta años, parece tener cuarenta. Está llena de energía, se interesa por todo, sabe de todo y es extremadamente amable», dijo con entusiasmo. Estaba emocionado por haber visto el manuscrito de *Don Giovanni*, que Pauline guardaba en el expositor sobre una mesa de su sala de estar —en

1892 donaría la partitura al Conservatorio de París—, y anotó en su diario: «¡He visto la partitura orquestal de *Don Giovanni* de Mozart!, ¡¡¡escrita POR SU PROPIA MANO!!!». El compositor quedó cautivado por los relatos que Pauline contaba sobre Turguénev, escritor que a él le encantaba pero a quien no había conocido. Cuando su mecenas, Nadezhda von Meck, le preguntó si Pauline recordaba a Turguénev, Chaikovski respondió: «Puedo asegurarle que no solo lo recuerda, sino que pasamos casi todo el tiempo hablando de él, y me contó en detalle cómo escribieron juntos [el relato] *La canción del amor triunfante*». Poco después, Chaikovski leyó la historia e hizo algunos bocetos para una composición vocal basada en aquel escrito, aunque nunca lo terminó. [1061]

Había también un flujo constante de visitantes procedentes de Rusia. Deseaban saber cosas sobre Turguénev, preguntaban por sus posesiones, querían entrevistar a Pauline para que les hablara de su vida privada. Para ellos, ella solo tenía importancia como la «amante» de «su» escritor. Los rusos sentían hostilidad hacia Pauline, a pesar de los considerables esfuerzos que ella había hecho por promocionar la música rusa en Europa —y que seguiría haciendo mucho después de la muerte de Turguénev— y de su generosa decisión de devolver a Rusia toda una serie de las pertenencias —incluidos un estuche y un anillo que habían pertenecido a Pushkin y el retrato de Turguénev hecho por Kharlamov—, que él le había dejado en herencia.[1062] La acusaban de haber privado a Rusia de su gran escritor, y de haberlo corrompido, manteniéndolo en Europa bajo su maligna influencia. Incluso algunos de los rusos de París que en tiempos habían sido sus amigos se volvieron en su contra. Entre ellos Lopatin, que había organizado el Salón Ruso de Lectura junto con Turguénev y que había estado muchas veces en casa de Pauline, donde ella ofrecía conciertos para recaudar fondos para ese proyecto. «Para los rusos —afirmó más tarde Lopatin—, hay una marcada diferencia

entre las obras que Turguénev escribió antes de conocerla y las posteriores. Las anteriores contenían al pueblo, las de después no. Ella le quitó al ruso que llevaba dentro.»[1063]

Bogoliúbov fue uno de los pocos rusos que defendió a Pauline. Al escribir sobre la muerte de Turguénev, recordó a sus compatriotas que había sido Pauline, y no ellos, quien había permanecido junto a su cama durante los últimos meses de su terrible enfermedad, y les advirtió que no eran quiénes para juzgar: «Turguénev y Viardot no llevaron una vida de personas comunes. Los unían sus cualidades espirituales […] en formas que no son de nuestra incumbencia». Como era de esperar, Pauline fue enérgica en su propia defensa. A Bogoliúbov le dijo:

> ¿Con qué derecho los supuestos amigos de Turguénev se dedican a condenarnos a él y a mí por causa de nuestra relación? Toda persona nace libre, y ninguna de sus acciones, siempre que no causen daño, están sujetas al juicio de nadie más. Nuestros sentimientos y nuestro proceder se basaron en las reglas que nosotros mismos aceptamos, no en las que entiende la multitud ni, por supuesto, muchas personas que se consideran a sí mismas decentes e inteligentes […]. Nos entendíamos demasiado bien como para preocuparnos por lo que los demás decían de nosotros, pues quienes nos conocieron y amaron de verdad reconocían las reglas que nos unían.[1064]

Este resentimiento hacia Pauline se basaba, en parte, en la suposición de que ella era la única heredera de las propiedades y el patrimonio literario de Turguénev, y privaba a Rusia de lo que le correspondía. La idea surgió durante los momentos finales de la enfermedad del escritor, cuando este enmendó el testamento para legar sus propiedades francesas y sus ganancias literarias a Pauline. En Rusia circuló la historia de que Viardot lo había obligado a cambiar el testamento, y que lo mantenía prisionero en Francia para poder presionarlo aún más y conseguir que vendiera sus tierras en Spasskoe y que le dejase también el dinero de la venta. El rumor ganó fuerza cuando los viejos amigos de Turguénev se quejaron a su muerte de que no les había legado nada; el escritor Polonski montó un escándalo por este motivo, afir-

mando que su esposa había tenido el afecto de Turguénev y había sido olvidada en su testamento.

De hecho, la situación era confusa. Turguénev nunca había sido bueno en la gestión del dinero ni de las cuestiones prácticas, de manera que había dejado sus asuntos hechos un completo barullo. La enmienda por la que legaba sus derechos literarios a Pauline quedaba anulada por el acuerdo previo de Turguénev con Glazonov, por el que se los había vendido al editor durante cincuenta años. Además de esta incoherencia, un año antes de su muerte, Turguénev entregó el control total de su patrimonio literario a Annenkov. Había además dos testamentos, uno en francés y otro en ruso, que decían cosas distintas sobre su legado literario (Turguénev había olvidado destruir el primer testamento cuando hizo el segundo). En lo referente a las tierras, tampoco había nada claro. Al parecer, uno de los testamentos legaba las propiedades que tenía en Rusia a su hija Paulinette. Aunque ella había huido de su violento marido, Gaston, en 1882, en ese momento recurrió a él para que defendiera, en su representación, sus derechos en los tribunales franceses. Pero también Pauline tenía derechos sobre Spasskoe. Guardaba un documento legal de 1864 que demostraba que Turguénev le debía aún 30 000 rublos (120 000 francos), correspondientes a un préstamo que recibió aquel año de parte de los Viardot, destinado a comprar su parcela en Baden y a pagar la dote de su hija. Se reclamaba la liquidación del saldo de la deuda contra la propiedad de Spasskoe, que en el momento de la muerte de Turguénev tenía un valor aproximado de 165 000 rublos. Es impensable que Turguénev no hubiera pagado ya esta deuda (el momento obvio para saldarla fue el de la venta de su casa a los Viardot en 1868). Que Pauline aún guardara la factura —que debería haber quedado anulada cuando Turguénev hubiera pagado los 30 000 rublos—, sugeriría que él había querido que ella la conservara como garantía de

una reclamación sobre Spasskoe, o al menos de parte de la propiedad.

Según los términos de la legislación rusa, Turguénev no tenía derecho a dejar sus tierras a Viardot; las propiedades ancestrales como Spasskoe no estaban sujetas a testamentos y no podían donarse si existía un miembro de la familia legalmente reconocido que pudiera heredarlas. Además de la reclamación de Gaston en nombre de Paulinette, rechazada por los tribunales rusos, también reclamaron dos primas lejanas de Turguénev por parte de madre, Kleopatra Sukhotina y Olga Galakhova, ambas de Orel, que no habían conocido al escritor (Turguénev ni siquiera había llegado a saber de su existencia). Tras años de disputas legales, muchas de las cuales se dirimieron a través del consulado ruso en París, el asunto quedó al fin resuelto en 1887, cuando el Tribunal de Distrito de Orel otorgó Spasskoe a Sukhotina y Galakhova, pero les ordenó pagar la deuda que Turguénev tenía con Viardot, quien aceptó la suma de 46 020 rublos (184 000 francos), en concepto de intereses, a cambio de renunciar a su demanda con base en el recibo de la deuda de 1864. Turguénev dejó un generoso regalo a cada uno de los cuatro hijos de Pauline (como sabemos, a Paul le dejó el violín Stradivarius), pero ni su propia hija ni sus nietos recibían nada en el testamento.[1065]

El 30 de septiembre de 1883, el *Berliner Tageblatt* publicó un obituario de Turguénev. «Hace veinte años que los alemanes nos acostumbramos a considerar a Turguénev como uno de los nuestros —escribió el crítico literario Bruno Steuben—. En ningún otro país han sido sus obras tan traducidas, ni leídas y admiradas con tanto entusiasmo como en el nuestro.» Sin embargo, durante los siguientes treinta años, el estatus internacional de Turguénev como escritor fue declinando lentamente. En 1914, Thomas Mann se lamentó de que el novelista ruso hubiera sido injusta-

mente ignorado durante demasiado tiempo. Veneraba sus libros y los leyó muchas veces a lo largo de su vida. En 1949 dijo que, si fuera desterrado a una isla desierta, *Padres e hijos* sería unos de los seis libros que se llevaría.[1066]

El declive de la popularidad de Turguénev se debió en gran parte al auge de otros escritores rusos, como Dostoievski y Tolstói, de los que las traducciones de sus obras se fueron editando cada vez más desde 1886. La publicación ese mismo año de *Le roman russe*, un estudio de gran éxito sobre la literatura rusa escrito por Eugène Melchior de Vogüé, que pronto apareció en muchos idiomas, desató en toda Europa y América una especie de «furor ruso». Los editores reaccionaron publicando traducciones de las obras de los escritores de aquel país, cuya producción resultaba barata, porque seguían sin estar amparados por el Convenio de Berna para la protección internacional de los derechos de autor. En Francia, el número de novelas rusas traducidas que se publicaba estaba, a principios de la década de 1880, en un promedio de dos anuales, y alcanzó la cota de veinticinco en 1888. En Estados Unidos, solo en 1889, se publicaron veintisiete ediciones distintas de las obras de Tolstói.[1067]

Hasta entonces, Turguénev había sido, con mucha diferencia, el escritor ruso más conocido en Occidente. En otras épocas, el elegante estilo de su prosa había delimitado los contornos de «lo ruso». El descubrimiento de Dostoievski y Tolstói —más «rusos», en apariencia, que el europeo Turguénev— alteró las expectativas occidentales ante la literatura rusa. Querían que los escritores rusos mostraran una rudeza primitiva y espiritual, que estuvieran motivados por grandes ideas acerca de la existencia humana, que desplegaran un original exotismo, que escribieran obras de gran extensión; en resumen, que no se parecieran en nada al resto de la literatura europea. Los cambios en los gustos pueden ser abruptos. El 7 de octubre de 1887, Goncourt escribió lo siguiente en su diario acerca de su difunto amigo:

> Turguénev —esto es incontestable— fue un conversador destacado, pero como escritor estaba sobreestimado […]. Sí, fue un paisajista notable, capaz de describir como nadie una partida de caza en los bosques, pero como pintor de la humanidad era menor, a su visión le faltaba grandeza. En la práctica, su obra carecía de la *rudesse primitive* de su país, la rudeza del viejo Moscú, de los cosacos, y, a mi parecer, sus propios compatriotas tienen en sus libros el aire de rusos que han sido pintados por un ruso que podría haber pasado toda su existencia en la corte de Luis XIV.[1068]

A pesar de que el número de sus lectores disminuyó, Turguénev siguió ejerciendo una notable influencia sobre los escritores europeos y estadounidenses, quizá en mayor medida que cualquier otro escritor ruso con la posible excepción de Chéjov. Su sutileza cautivó a escritores tan distintos como Thomas Mann, Guy de Maupassant, John Goldsworthy, Thomas Hardy, George Moore y, sobre todo, Henry James, que lo leyó durante toda su vida, lo apreció como hombre y compartió su actitud fundamental hacia la literatura y la vida. «Turguénev es, en grado peculiar, lo que yo llamaría el novelista de los novelistas —escribió James en *The House of Fiction*—, una influencia artística de extraordinario valor, imborrablemente consolidada.»[1069]

A la «invasión» de los rusos, como llegó a denominarse a este gran volumen de traducciones de novelas rusas, siguió pronto la llegada de los escandinavos (Ibsen, Bjørnson y Strindberg), cuyas obras teatrales se representaron, durante la década de 1890, en los teatros de toda Europa. Este fue el momento culminante del cosmopolitismo literario en el continente europeo.

El espectro de las literaturas que se traducían al inglés, al francés y al alemán, las lenguas literarias dominantes, era cada vez más amplio. Al mercado europeo se incorporaron libros en polaco, italiano y español, junto con los traducidos del ruso y de las lenguas escandinavas, y en las publicaciones periódicas, que a comienzos del siglo XX surgieron con asombrosa profusión, se publicó un número aún mayor de traducciones.

En muchos países, la entrada de libros extranjeros desató las protestas de quienes temían que esto acabara socavando la naturaleza distintiva de su propia literatura. Esta preocupación la habían expresado, hacía mucho tiempo, aquellos críticos que asignaban el más alto valor literario al carácter nacional. Ya en 1846, Saint-René Taillandier advirtió en la *Revue des deux mondes* que el número creciente de traducciones extranjeras entrañaba el riesgo de terminar uniformizando la literatura de los distintos países. A medida que el negocio editorial se internacionalizaba, los defensores nacionalistas de las lenguas y las tradiciones literarias particulares ganaron fuerza. Desde la década de 1870, expresaron, por toda Europa, una creciente oposición al cosmopolitismo que había definido la cultura europea desde las primeras décadas del siglo XIX. Tal reacción alimentó el crecimiento del nacionalismo político en el continente europeo, evolución que condujo al estallido de la Primera Guerra Mundial.

La oposición al cosmopolitismo se manifestó con particular fuerza en Francia, donde el escándalo del caso Dreyfus[56] resulta indicativo del creciente antisemitismo del estamento católico francés. «Hemos sido realmente invadidos, y por todos los flancos a la vez —escribía Henry Bordeaux, tradicionalista católico, abogado y escritor, en *Le Correspondant* en 1901—. Si no nos mantenemos en guardia, pronto la literatura francesa no existirá más.»[1070] Reacciones similares pudieron verse por todo el continente. La apertura de los países a las corrientes internacionales se vio, en la mayoría de ellos, acompañada por un movimiento de nacionalismo reaccionario en los ámbitos de las artes y la política.

Fue ahí donde los defensores de la tradición se posicionaron en contra de la vanguardia universal. En las artes visuales, donde para finales de siglo todas las tradiciones nacionales de Europa habían asimilado la estética impresionista, hubo una mayor tendencia a considerar el surgimiento de este lenguaje internacional

como una evolución positiva. Tal como lo expresó André Hallays en 1895, empezaba a emerger por primera vez en la historia un estilo de arte genuinamente europeo:

> No son solo los escritores quienes están convergiendo en una escuela europea; aun más que ellos, son los artistas quienes están acelerando el avance del cosmopolitismo. Hoy es ya prácticamente imposible clasificar a los pintores por escuelas nacionales. Hace unos meses, en una visita a las galerías de Múnich, me sorprendió hasta qué punto el espíritu nómada de los pintores, los accidentes de su formación artística y su conformidad con la misma estética, a menudo literaria, dificultaba reconocer su procedencia. Sus estilos están tan enredados y confundidos entre sí que un crítico de arte, incluso uno bien informado, dudará siempre, y a menudo se equivocará, al atribuir las pinturas; hay italianos que pintan al estilo inglés o escandinavos que podrían tomarse por italianos del sur. **[1071]**

Fue en este momento cuando empezó a surgir un discurso sobre la «cultura europea» como síntesis de estilos artísticos y obras de todo el continente y como identidad basada en unos valores e ideas comunes. El propio término apenas había tenido uso con anterioridad a ese momento. En las primeras tres cuartas partes del siglo XIX la gente rara vez se refería a una «cultura europea». Por lo general, se hablaba más de la «civilización europea», un concepto eurocéntrico heredado de la Ilustración, que hacía referencia a la razón occidental, la libertad, el patrimonio artístico clásico y el pensamiento científico, defendidos como los valores universales en los que se basa el progreso humano. Todo ello conformaba una ideología europea, pero no era signo de una identidad cultural europea particular. Uno podía creer en esa ideología con independencia de su procedencia.

La noción de Europa como espacio cultural —tanto un espacio compartido por como un espacio de unión de los «europeos»— surgió por primera vez durante las primeras décadas del siglo XIX. Saint-Simon concebía a Europa como la portadora de una «misión civilizadora» que se definía por su espíritu secular, en el que las artes tomarían el lugar de la religión, la raza o la nación como elemento de unión de los pueblos del continente.[1072] Goethe creía que el crecimiento del tráfico cultural y del inter-

cambio entre naciones formaría un tipo híbrido de cultura europea. Pero solo durante el último cuarto de siglo abrieron paso estas ideas a la noción de la existencia de una sensibilidad europea o de una identidad cultural distintiva, una sensación de «europeidad» compartida por los ciudadanos de Europa, con independencia de su nacionalidad.

Nietzsche fue un pionero de esta idea. En *Humano, demasiado humano* (1878) expone que las naciones europeas quedarían debilitadas y un día extinguidas por «el comercio y la industria» internacional, y que la «circulación de los libros y de las artes» generaría una «comunidad de toda la alta cultura». Como resultado de estos «continuos cruzamientos», argumentaba Nietzsche, surgiría una «raza mezclada», la de «los hombres europeos». Enemigo del nacionalismo, al que llamó el «mal del siglo», Nietzsche proponía el ideal del «buen europeo», ciudadano de Europa «sin hogar», como antídoto. En su opinión, el *Homo europaeus* estaba ya en formación:

> Bien se denomine «civilización» o «humanización» o «progreso» a aquello en lo que ahora se busca el rasgo que distingue a los europeos; o bien se lo denomine sencillamente, sin alabar ni censurar, con una fórmula política, el movimiento democrático de Europa, detrás de todas las fachadas morales y políticas a que con tales fórmulas se hace referencia está realizándose un ingente proceso fisiológico, que fluye cada vez más; el proceso de un asemejamiento de los europeos, su creciente desvinculación de las condiciones en que se generan razas ligadas a un clima y a un estamento, su progresiva independencia de todo *milieu* determinado, que a lo largo de siglos se inscribiría seguramente en el alma y en el cuerpo con exigencias idénticas, es decir, la lenta aparición en el horizonte de una especie esencialmente supranacional y nómada de ser humano, la cual, hablando fisiológicamente, posee como típico rasgo distintivo un máximo de arte y de fuerza de adaptación. Este proceso del europeo que está deviniendo, proceso que puede ser retardado en su tempo por [...] el todavía furioso *Sturm und Drang* del «sentimiento nacional» [...], está abocado probablemente a resultados con los cuales acaso sea con los que menos cuenten sus ingenuos promotores y panegiristas, los apóstoles de las «ideas modernas». [Los énfasis son del original.] **[1073]**

En esta noción en desarrollo de la identidad cultural europea, las artes desempeñaban un papel central. Se consideraban factores de unión de las personas de todo el continente, por encima

de la religión o las creencias políticas. El crítico danés Georg Brandes argumentó, por ejemplo, que los avances experimentados en el transporte, las comunicaciones y la impresión, así como el aumento de las traducciones, habían abierto las diversas literaturas de Europa a una «sensibilidad europea moderna».[1074] El proceso no tenía por qué suponer una merma de nacionalidad. Pero sí conllevaba una mayor apertura por parte de cada país, un reconocimiento de que toda cultura nacional es resultado de un diálogo constante que trasciende las fronteras estatales y de la asimilación de las tradiciones artísticas distantes de un mundo europeo más amplio.

En su ensayo «La crisis del espíritu» (1919), el poeta francés Paul Valéry, reflexiona sobre la naturaleza de la cultura europea que se había dado en vísperas de la Primera Guerra Mundial:

> En tal o cual libro de aquella época —y no de los más mediocres—, se encuentra sin ningún esfuerzo una influencia de los *ballets* rusos, un poco de estilo adusto de Pascal, muchas impresiones tipo Goncourt, algo de Nietzsche, algo de Rimbaud, ciertos efectos debido a la frecuentación de los pintores y, a veces, el tono de las publicaciones científicas, todo ello perfumado con un no sé qué británico difícil de dosificar.

Valéry creía que esta compleja fusión era «característica de la época moderna», y con ello se refería a una «forma de vida» tanto como a un momento. Europa, sostenía, había llegado al punto álgido de este «modernismo» en 1914, justo antes de que «la ilusión de una cultura europea» se perdiera en los campos de batalla de Flandes y de Polonia.[1075]

Fue, paradójicamente, durante los años de posguerra, después de que esa ilusión se hubiera hecho añicos, cuando se materializó de verdad el ideal de una identidad cultural europea coherente. Para los intelectuales europeos, la guerra fue una catástrofe que destejió la densa red de vínculos tendidos entre las naciones de Europa y amenazó con acabar con su supremacía cultural. *La decadencia de Occidente* (1918), de Oswald Spengler, fue solo uno de los muchos libros que vaticinaron la desaparición de la civiliza-

ción europea. Para revertir este declive, el «proyecto europeo» (tal como surgió en aquel momento) requería una idea de Europa que defendiera su carácter especial y su posición en el mundo. Y, cada vez más, se señaló hacia la alta cultura europea como fuente de dicha identidad. Movidos por una nostalgia del internacionalismo de la Europa de *fin-de-siècle*, los pensadores liberales reformularon la noción del continente y de su cultura como un «legado compartido» basado en «el deseo de entendimiento e intercambio» entre naciones, tal como lo expresa Valéry; como «unidad espiritual», en palabras del sociólogo Georg Simmel, o como «reino supranacional del humanismo», como lo describe el escritor judío austriaco Stefan Zweig en *El mundo de ayer* (1942). La obra de Zweig, que terminó de escribir en la víspera de su suicidio, está impregnada de esta nostálgica añoranza por las certezas de la Europa del siglo XIX, en un momento en que la «ilusión de una cultura europea» se derrumbaba una vez más.

«De cuántos cambios ha sido usted testigo en su vida», escribió Saint-Saëns a Pauline Viardot el 19 de diciembre de 1909:

> El ferrocarril, el barco de vapor, el telégrafo, las farolas de gas, el telegrama y la luz eléctrica… Los ha visto aparecer; y ahora hay automóviles que se mueven solos, telégrafos que hablan y aviones… ¡Y cuántas transformaciones en el campo del arte! Cuando usted hizo su debut, Rossini, Bellini y demás se encontraban en el apogeo de su gloria; después, vio el brillante reinado de Meyerbeer, cómo —y de entre qué neblina— surgía el arte de Richard Wagner… y ahora el surgimiento del arte de Richard Strauss, el precursor del fin del mundo; es el anticristo de la música. Cuando Electra[57] reconoce a su hermano Orestes, ¡se escuchan *tres tonalidades* simultáneamente! La técnica ha sido bautizada y nombrada como *heterofonía*. No había necesidad de inventar una palabra nueva; con *cacofonía* habría bastado.[1076]

Pauline no compartía del todo la desconfianza de Saint-Saëns hacia el movimiento moderno en la música. Siempre había sido receptiva a las nuevas formas de arte. Pero era también, tal como Saint-Saëns dejaba entender, una figura sólidamente arraigada en

los gloriosos logros del siglo anterior. Así es como se la consideró en los últimos años de su larga vida. Recibió numerosas visitas (de académicos, escritores, compositores y músicos) que le preguntaban por las personas que había conocido. ¿Qué podía contarles de Rossini, Gounod, Berlioz, Liszt o Meyerbeer, de Sand o de Delacroix, todos ellos muertos hacía tiempo? ¿Cómo sonaba Chopin cuando tocaba el piano? ¿Qué estaba dispuesta a contar sobre Turguénev como amiga? ¿Tenía cartas que pudiera mostrarles? Lo que para ella eran recuerdos de amistad, sentimientos, amor… se había convertido, para una generación más joven, en el material documental de la historia de la música, el arte y la literatura.

No han llegado hasta nosotros registros del propio arte de Pauline. Nunca podremos saber cómo sonaba su voz cuando cantaba. El fonógrafo llegó demasiado tarde como para registrarlo. La primera grabación realizada, del gran bajo Fiódor Chaliapin, data de 1901; el tenor Enrico Caruso hizo su primera grabación en 1902. Quizá lo más cercano que podamos tener al estilo de Pauline son los crepitantes registros de Marianne Brandt, una exalumna, realizados en 1905, cuando tenía sesenta y tres años. De joven, su voz había recordado a Turguénev a la de la propia Viardot. Brandt grabó, en cilindros Pathé, tres canciones que Pauline había cantado muchas veces: «Frühlingsnacht» (Noche de primavera) de Schumann, la canción del brindis de *Lucrezia Borgia* y el aria de Fidès «Ah mon fils» de *Le prophète*.[1077]

El fonógrafo fue una de las muchas invenciones novedosas, junto con las películas sonoras y el telegráfono (el primer grabador de audio magnético), que se exhibieron en la Exposition Universelle de París de 1900, cuya entrada principal, situada en la plaza de la Concordia, estaba formada por una bóveda de tres arcos rematada por la figura gigante de una mujer con los brazos abiertos que simbolizaba a París, y que Pauline podía ver desde las ventanas de su casa. Esta fue la última de las grandes exposi-

ciones celebradas en el siglo XIX en la capital francesa, y debía ser tanto una síntesis de los logros de los últimos cien años como una puerta abierta al siglo XX. La modernidad era el tema clave. La primera línea del metro de París se terminó para este acontecimiento. Había pavimentos móviles que desplazaban a los visitantes por el recinto a distintas velocidades. Estos iban pertrechados con cámaras portátiles. Y en el interior del Grand Palais, la sala principal de exposiciones, de estilo Art Nouveau, podían verse obras de arte modernas —un cuadro de Gauguin, tres de Cézanne, ocho de Pissarro, doce de Manet y catorce de Monet—, junto con las de David, Delacroix, Ingres y Meissonier, en representación de las glorias de la pintura francesa del siglo XIX. Rodin tuvo su propio pabellón en el exterior del recinto de la Exposition, pero a diferencia de Courbet o Manet antes que él, contaba con la bendición de la ciudad de París, que financió la exposición escultórica.



Entrada a la Exposition Universelle, París, 1900.

Anónimo, Entrada a la Exposition Universelle, París, fotografía, 1900. (*Bibliothèque de Genève, Centre d'Iconographie Genevoise*)

La carrera de Pauline había cubierto un periodo crucial de la historia de la industria de la música. La impresión barata de grandes tiradas había permitido que las partituras difundieran el canon musical. La gente acudía a los conciertos o a la ópera con un conocimiento detallado de la música, pues lo habían adquirido tocándola ellos mismos, bien en la versión de la partitura original o con arreglos. Con la llegada de las grabaciones musicales, el conocimiento del canon de los clásicos familiares se hizo mucho más extendido, y también quienes no podían permitirse tener un piano lo pudieron disfrutar. Pero entonces ya no era tan probable que quienes asistían a los conciertos públicos supieran leer música o conocieran las piezas a partir de la partitura o las entendieran del modo que había hecho que la experiencia de escuchar música en vivo durante el siglo XIX fuera tan preciosa e intensa.

Durante los últimos años de su vida, Pauline se mantuvo cada vez más recluida en su casa, donde la atendía su antigua alumna Mathilde de Nogueiras. Se mantuvo activa hasta el final; componía música, enseñaba a sus estudiantes y les ayudaba a lanzar su carrera escribiendo cartas a sus muchos contactos del mundo de la música, a pesar del dolor que debía provocarle solo el hecho de sostener la pluma, a juzgar por la torpeza de su letra.[1078] Padecía terribles dolores reumáticos en los dedos, en las manos y en los brazos; estaba prácticamente ciega, tenía cataratas en ambos ojos y oía muy mal. «Ahora me da miedo salir de casa», confesó en su diario en 1907.

> No me atrevo a cruzar la calle. He perdido la confianza física. Si me preguntan algo, tardo mucho en responder, como si primero quisiera que pasara por un filtro, a menudo me repiten la pregunta, porque creen que no la he entendido. Esto me inquieta. Me he vuelto indiferente a muchas cosas. Rara vez expreso mi opinión, no me parece que merezca la pena. En general, hablo poco, en particular con la familia, no sé por qué. A menudo pienso que solo me escuchan por respeto, pero que no prestan atención a lo que digo.[1079]

Una cosa ante la que no se sintió indiferente fue la llegada de Serguéi Diáguilev y de su *saison russe* ese año a París. La idea de Diáguilev —llevar las artes de Rusia a Europa— era de gran importancia para Pauline, que llevaba sesenta años promocionando la música rusa. La primera temporada incluía música de Chaikovski, Rimski-Korsákov, Glinka, Borodin, Scriabin, Musorgski y Rachmaninov; culminó con la gran sensación que fue la actuación de Chaliapin en el papel principal de *Boris Godunov*. Sucedió en la Opéra de París, el 19 de mayo de 1908; era la primera vez que esta obra maestra de Musorgski se interpretaba fuera de Rusia. Al año siguiente, se lanzaron los Ballets Russes, que se inauguraron con la representación de *Le pavillon d'Armide*, de Nikolái Cherepnín, en el Théâtre du Châtelet, seguido de *El pájaro de fuego* (1910), *Petrushka* (1911) y *La consagración de la primavera* (1913), de Stravinski. Este fue el momento en que Rusia se instaló en el corazón de la cultura europea cosmopolita, el momento en que la influencia del *ballet* ruso entró a formar parte de la compleja fusión que fue característica de cualquier obra de arte europea durante los años anteriores a la Primera Guerra Mundial. Más allá de sus historias sacadas de los relatos populares rusos y del exotismo que mostraban su escenografía y su vestuario —todo ello diseñado con el objetivo de resultar atractivo al público francés—, los *ballets* de Stravinski eran en realidad una síntesis de elementos europeos, con una música bebía tanto de Debussy, Ravel y Fauré como de las canciones populares rusas y de los adalides de la escuela nacionalista. Mientras que los franceses los veían como auténticamente «rusos», a los rusos, los *ballets* les sonaban franceses.[1080]

Diáguilev tenía vínculos cercanos con Pauline. Su padre y su madrastra la habían conocido cuando visitaron a Turguénev en París, durante la década de 1870, y su tía, la cantante de ópera Alexandra Panaeva-Kartseva, había estudiado con Pauline por consejo de Turguénev. Cuando llegó a París en 1906 para pre-

sentar una exposición de arte moderno ruso, Diáguilev estaba deseando conocerla. Pauline había conocido a Chaikovski, a quien él idolatraba, y tenía buenos contactos entre la élite cultural de la ciudad, cuyo apoyo necesitaba Diáguilev para sus *saisons russes*. Pero el encuentro no llegó a producirse.[1081] Diáguilev se vio pronto arrastrado a los salones de moda de *madame* Melanie de Pourtalès, la condesa Greffulhe y Misia Sert, quienes financiaron tanto sus temporadas de conciertos rusos como los *Ballets* Russes. Con tal respaldo, el ambicioso empresario teatral no tenía ninguna necesidad de visitar a una señora mayor como Pauline. Pero todo lo que logró con sus Ballets Russes en París fue la culminación de los ideales culturales que ella había encarnado toda su vida.

Pauline falleció el 18 de mayo de 1910. Se quedó dormida en un sillón y ya no despertó; murió a las tres de la mañana. Según Louise, que estaba con ella, cuando se deslizó hacia la muerte, hizo un movimiento con las manos, y parecía estar hablando con alguien en su mente. «Norma» fue la única palabra que dijo, el nombre de uno de sus papeles más famosos. El funeral se celebró dos días después en la basílica de Sainte-Clotilde en París. Saint-Saëns pronunció el discurso principal. Una soprano cantó el «Pie Jesu» de Fauré, acompañada por César Franck, que tocó el órgano Cavaillé-Coll por el que la iglesia es famosa.[1082] Fue una ceremonia religiosa, celebrada según los ritos de la Iglesia católica romana, hecho que habría sorprendido al marido de Pauline, ateo acérrimo. Pero la lápida que cubre los restos mortales de ambos, uno junto al otro en el cementerio de Montmartre, no muestra ningún símbolo cristiano.

IMÁGENES



1. Retrato de Pauline Viardot por Ary Scheffer (óleo sobre lienzo, c. 1841). Scheffer dijo de Viardot que era «terriblemente fea, pero si volviera a verla, me enamoraría de ella como un loco».

Ary Scheffer, *Retrato de Pauline Viardot*, óleo sobre lienzo, c. 1840, Musée de la Vie Romantique, París. (Roger-Viollet/TopFoto)



2. El pasional Manuel García en el papel de Otelo, en la ópera de Rossini. Grabado de Pierre Langlumé, c. 1821.

Anónimo, *Manuel García como Otelo*, grabado, c. 1821. (Wikimedia Commons)



3. Louis Viardot, c. 1839, en la época en que fue director del Théâtre Italien. Louis Viardot, grabado, c. 1839. (Heritage Image Partnership/Alamy)



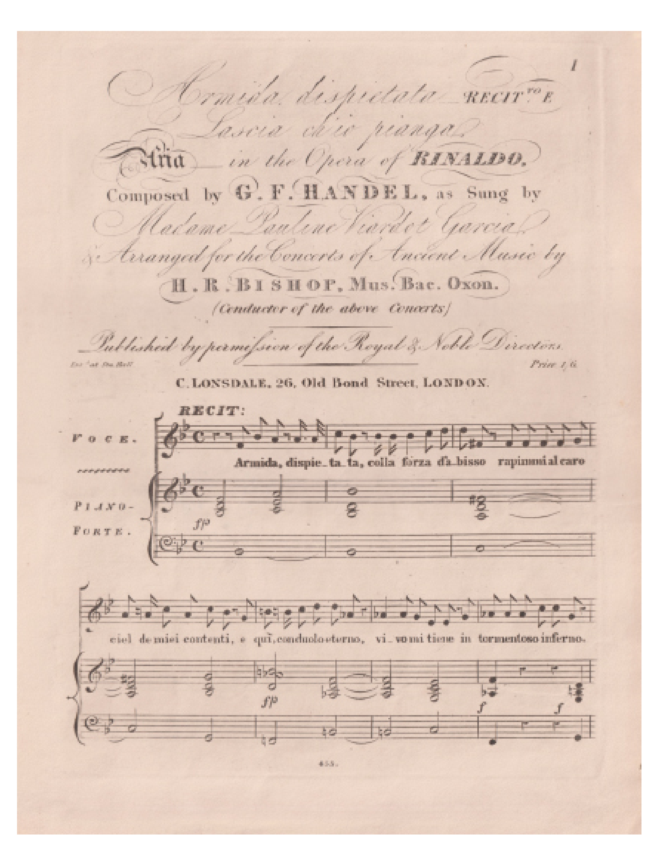
4. Maria Malibrán como la Desdémona del *Otelo* de Rossini (óleo sobre lienzo, c. 1830).

Henri Decaisne, *Maria Malibrán como Desdémona en* Otelo *de Rossini*, óleo sobre lienzo, c. 1830. Musée Carnavalet, París. (Granger Historical Collection / Alamy)



5. La primera imagen fotográfica que se conoce de Iván Turguénev, tomada en la época en que conoció a Pauline Viardot. Daguerrotipo de Josef Weninger, San Petersburgo, 1844.

Josef Weninger, *Retrato de Iván Turguénev*, daguerrotipo, 1844. (© Museo Estatal de Historia, Moscú)



6. En todo el siglo XIX no se representó completa ninguna ópera de Handel, pero Pauline Viardot mantuvo vivo el interés por sus arias cantándolas en sus recitales. Este arreglo de su aplaudida versión de «Lascio ch'io pianga» de *Rinaldo* se publicó en Londres en 1840, poco después de que la hubiera cantado allí.

Partitura de «Armida dispietata» y «Lascio ch'io pianga» de la ópera *Rinaldo* de George Friederic Handel, arreglos de H. R. Bishop, Londres, 1840. (Colección del autor)

7. El culto a Beethoven alcanzó su punto álgido en Europa durante la década de 1840. En el cuadro *Franz Liszt al piano*, de Josef Danhauser (óleo sobre lienzo, 1840), aparecen George Sand y Rossini (de pie, junto a Liszt) en un grupo de diversos artistas reunidos por su veneración al compositor alemán.

Josef Danhauser, *Franz Liszt al piano*, óleo sobre lienzo, 1840, Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Alte Nationalgalerie. (Heritage Image Partnership/Alamy)



8. El cuadro de grandes dimensiones de Courbet *Entierro en Ornans* (óleo sobre lienzo, 1849-1850) fue atacado por los críticos debido a la ruda representación realista de la

gente común, que se consideraba impropia del arte. Courbet dijo que el cuadro era «en realidad el entierro del Romanticismo».

Gustave Courbet, *Entierro en Ornans*, óleo sobre lienzo, 1849-1850, Musée d'Orsay, París. (Ian Dagnall/Alamy)



9. Cézanne, *Muchacha al piano* (óleo sobre lienzo, 1868). El piano tuvo un efecto transformador sobre la posición de las mujeres en el hogar.

Paul Cézanne, *Muchacha al piano*, óleo sobre lienzo, 1868, Hermitage, San Petersburgo. (Classic Paintings/Alamy)

10. El *Duel au sortir d'un bal masqué* de Gérôme (óleo sobre lienzo, 1857) fue uno de los cuadros más copiados y reproducidos en grabado del siglo XIX.

Jean-Léon Gérôme, *Duel au sortir d'un bal masqué*, óleo sobre lienzo, 1857. (Painters/Alamy)



11. *Clair de lune à Valmondois* de Daubigny (1877). Ejemplo de la técnica del *cliché-verre* en cuyo empleo los pintores y fotógrafos de Barbizon fueron pioneros. En este procedimiento, el artista graba la imagen sobre una placa de vidrio recubierta de colodión y

la expone a la luz sobre una hoja de papel fotosensible. Su aspecto sutil tuvo un gran impacto en la pintura.

Charles-François Daubigny, *Clair de lune à Valmondois*, grabado, 1877. (Metropolitan Museum of Art, Nueva York, donación del dr. David T. y Anne Wikler Mininberg [Acc. N.º 2012.236.3])



12. Daguerrotipo de Pauline Viardot, San Petersburgo, 1853. Turguénev hizo que se lo enmarcaran en una caja de madera.

S. L. Lavitskii, *Retrato de Pauline Viardot*, daguerrotipo, 1853. (© Museo Estatal de Historia, Moscú)



13. Louis Viardot (fotografía, 1868). Pertenece a una colección de postales de escritores europeos que se vendían individualmente y se publicaron en ocho volúmenes entre 1855 y 1890.

Louis Viardot, fotografía, 1868. (Bibliothèque nationale de France, París)



14. Salón musical de Pauline Viardot en París (grabado, 1858). Pauline está sentada en su órgano Cavaillé-Coll.

Salón musical de Pauline Viardot en París, grabado coloreado a mano, 1858. (Stefano Bianchetti/Getty Images)

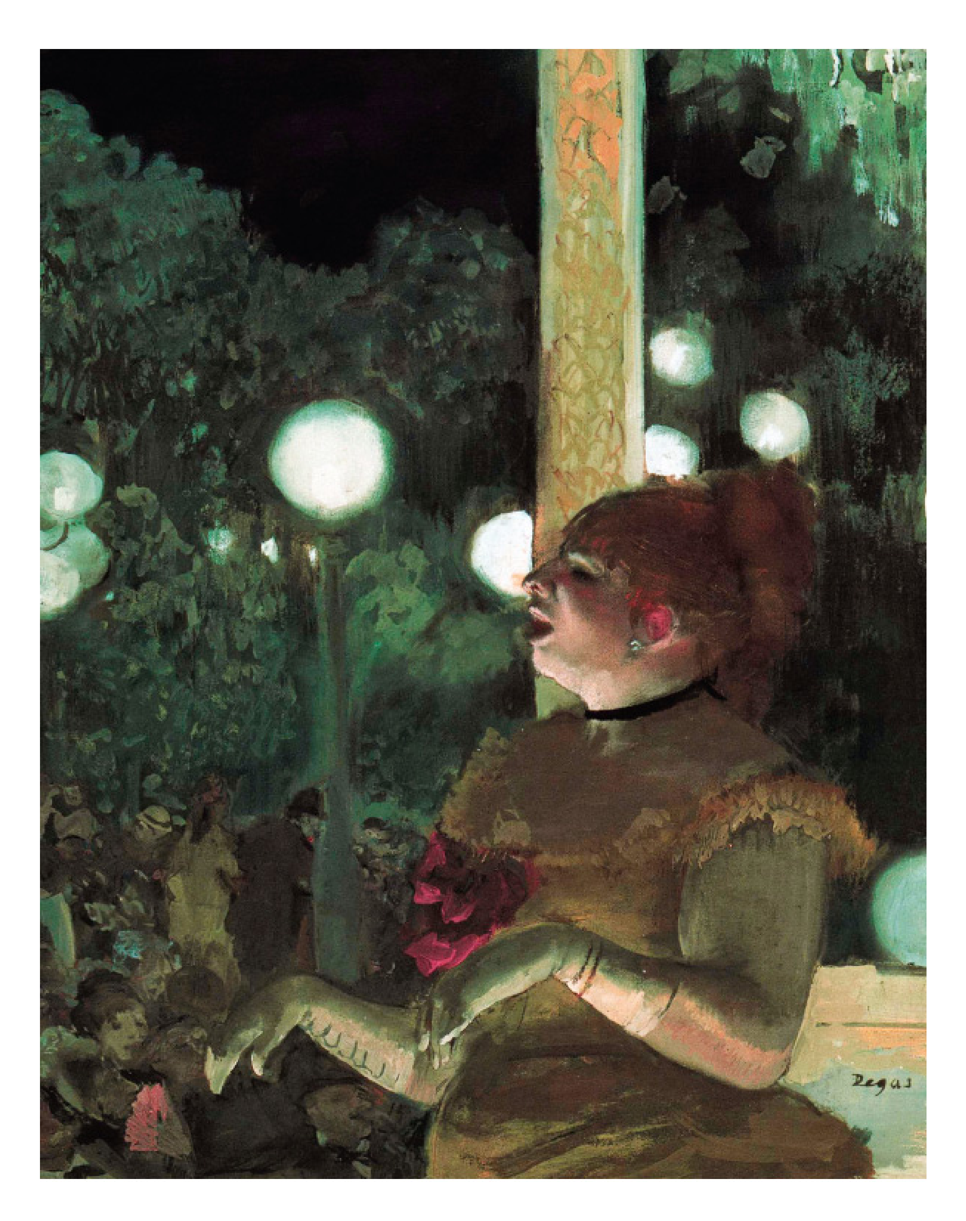


15. Pauline de pie con sus hijas Claudie (izquierda) y Marianne (derecha) (fotografía, Baden-Baden, 1870).

Pauline junto a sus hijas Claudie y Marianne y Jeanne Pomey en Baden-Baden, Baden-Baden, 1870, Musée Tourguéniev, Bougival. (Fotografía de Iván Turguénev)



16. La Konversationshaus de Baden-Baden (siderografía coloreada a mano, 1858). Rouargue Frères, *Baden-Baden*, grabado coloreado a mano, 1858. (Colección del autor)



17. Degas, *La Chanson du chien* (gouache, pastel y monotipia sobre papel, 1875-1877), una maravillosa evocación del estilo de canto de Thérésa (Emma Valladon), la cantante más famosa de los *café-concert* de las décadas de 1860 y 1870.

Edgar Degas, *La Chanson du chien*, gouache, pastel y monotipia sobre papel, 1875-1877, colección particular. (Art Heritage/Alamy)



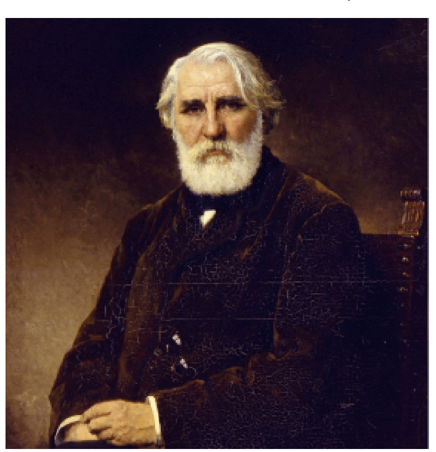
18. Tissot, *Visitantes de Londres* (óleo sobre lienzo, 1874). Armados con una guía, unos turistas bien vestidos, en la entrada de la Galería Nacional, consideran el lugar que visitarán a continuación. Los dos niños son *bluecoat boys*, estudiantes de la Christ's Hospital School que hacían de guías turísticos.

James Tissot, *Visitantes de Londres*, óleo sobre lienzo, 1874. (Layton Art Collection Inc., Milwaukee Art Museum, donación de Frederick Layton [L1888.14.])



19. El retrato de Turguénev pintado por Repin (óleo sobre lienzo, 1874) fue encargado por Tretiakov para su museo de arte ruso de Moscú. A los Viardot no les gustó el retrato, y Repin se vio obligado a hacer cambios, lo que enturbió su relación con Turguénev.

Ilya Repin, *Retrato de Iván Turguénev*, óleo sobre lienzo, 1874, Galería Estatal Tretiakov, Moscú. (Sputnik/Alamy)





20-21. El retrato pintado por Kharlamov (20, óleo sobre lienzo, 1875) fue el que prefirieron tanto Turguénev como los Viardot, que lo colgaron en su galería de cuadros de la rue de Douai, junto con los retratos que el artista había realizado de Pauline y de Louis Viardot (21, óleo sobre lienzo, 1875).

Alexei Khalarmov, *Retrato de Iván Turguénev*, óleo sobre lienzo, 1875, Museo Estatal de Rusia, San Petersburgo. (Heritage Image Partnership/TopFoto)

Alexei Khalarmov, *Retrato de Louis Viardot*, óleo sobre lienzo, 1875. (Bibliothèque Municipale de Dijon)



22. Corot, *Campesina recogiendo madera* (óleo sobre lienzo, Italia, c. 1870). Turguénev fue propietario de varios paisajes de Corot. Le encantaba la «impresión» sensorial que creaban de estar realmente en la naturaleza.

Jean-Baptiste-Camille Corot, *Campesina recogiendo madera, Italia*, óleo sobre lienzo, c. 1870-1872, colección particular. (Christie's/Bridgeman Images)



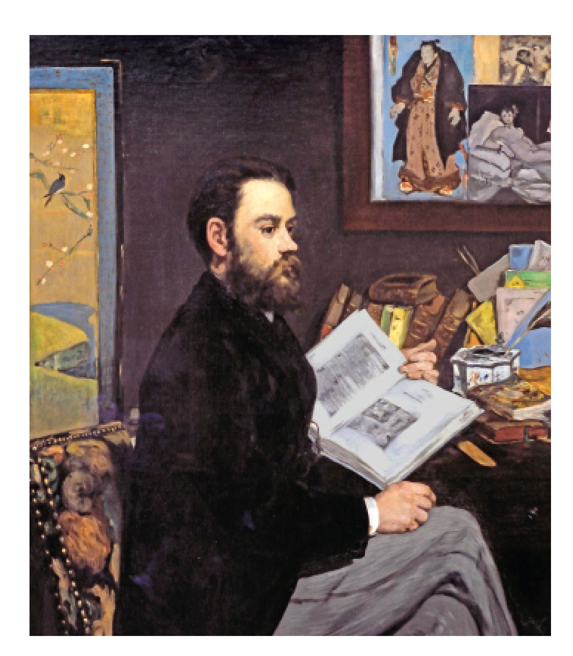
23. *Le Givre* (óleo sobre lienzo, 1845), de Rousseau, fue uno de los cuadros más caros de Europa en el momento de su venta, en 1873, por sesenta mil francos.

Théodore Rousseau, *Le Givre*, óleo sobre lienzo, 1845. (Walters Art Museum, Baltimore, adquirido por William T. Walters en 1882 [37.25])



24. Renoir, *La Grenouillère* (óleo sobre lienzo, 1869). Además de Renoir, también Monet pintó el Grenouillère, un restaurante en la ribera del río, cerca de Bougival, que fue «la cuna del impresionismo», según Kenneth Clark.

Pierre-Auguste Renoir, *La Grenouillère*, óleo sobre lienzo, 1869, Oskar Reinhart Collection Winterthur. (Art Collection/Alamy)



25. Retrato de Zola, por Manet (óleo sobre lienzo, 1868). En la pared, sobre el escritorio, cuelga una reproducción de la *Olympia* de Manet (1863), y, sobre él, está el folleto de Zola sobre Manet, que ayudó a promocionar la obra del artista.
Édouard Manet, retrato de Émile Zola, óleo sobre lienzo, 1868, Musée d'Orsay, París. (Peter Horree/Alamy)



26. Degas, *La orquesta en la Opéra* (óleo sobre lienzo, 1870). En el palco se ve al compositor Chabrier, amigo y primer mecenas de los impresionistas, el único miembro del

público que está representado.

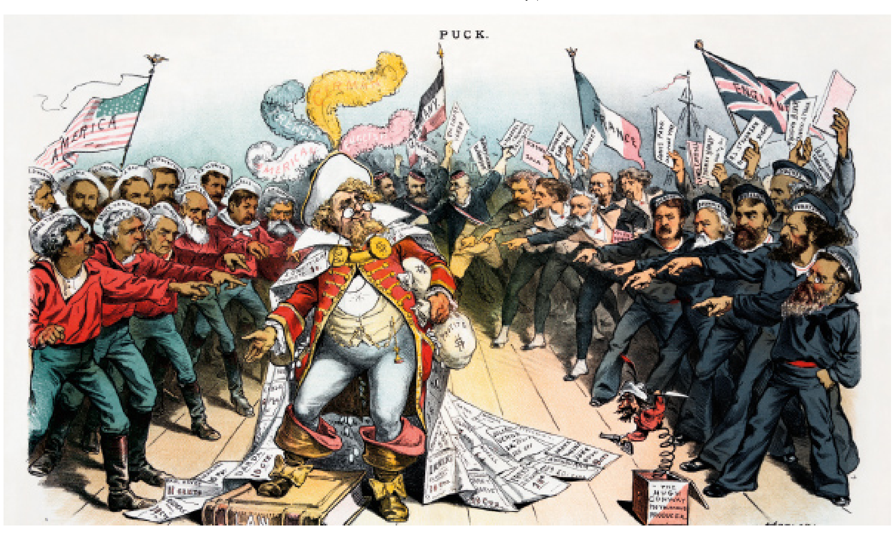
Edgar Degas, *La orquesta en la Opéra*, óleo sobre lienzo, 1870, Musée d'Orsay, París. (Art Heritage/Alamy)



27. Renoir, *Madame Georges Charpentier et ses enfants* (óleo sobre lienzo, 1878). El editor y su esposa, Marguérite, fueron unos mecenas clave de los impresionistas, y los ayudaron a consolidarse gracias a su salón.

Pierre-Auguste Renoir, *Madame Georges Charpentier et ses enfants*, óleo sobre lienzo, 1878. (Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Catharine Lorillard Wolfe Collection, Wolfe Fund, 1907 [Acc. No. 07.122])

28. Monet, *Gare Saint-Lazare* (óleo sobre lienzo, 1877), uno de los diversos cuadros de la estación que Monet incluyó en la Tercera Exposición de los Impresionistas, donde fue elogiado por Zola: «Se puede oír el ruido de los trenes, el humo acumulándose en el vasto interior acristalado. Nuestros artistas deben encontrar la poesía en estas estaciones, igual que sus padres la encontraron en los bosques y los ríos».
Claude Monet, *Gare Saint-Lazare*, óleo sobre lienzo, 1877, Musée d'Orsay, París. (Peter Barrett/Alamy)



29. «El Editor Pirata - La farsa internacional que más tiempo se ha mantenido en cartel», caricatura, *Puck*, 24 de febrero de 1886. Escritores de Europa y América (entre

ellos Wilkie Collins, Tennyson, Browning, Verne, Daudet, Zola, Björnsen, Freitag y Mark Twain) acusan al editor de imprimir sus obras en el extranjero sin pagarles, mientras que el editor insiste en que la ley se lo permite. La Convención de Berna, firmada por diez estados en septiembre de 1886, fue la primera legislación efectiva de derechos de autor internacional.

Joseph Ferdinand Keppler, «El Editor Pirata», grabado coloreado, ilustración publicada en *Puck*, 24 de febrero de 1886. (Biblioteca del Congreso, sección de láminas y fotografías, Washington D. C.)



30. La villa Viardot en Bougival (fotografía, c. 1900).

Villa Viardot, Bougival, fotografía, c. 1900, Musée Tourguéniev, Bougival. (Fotografía de Iván Turguénev)



31. La dacha de Turguénev (Les Frênes), en Bougival (fotografía, 2018).
Les Frênes, la dacha de Turguénev en Bougival, fotografía, 2018. (Oficina de Turismo de Bougival)



32. Detalle de los vitrales de la puerta principal de Les Frênes. Las escenas muestran a Turguénev de caza en el campo ruso (fotografía, 2018).

Vitrales, con escenas en las que figura Turguénev, en Les Frênes, Bougival, fotografía, 2018. (Fotografía del autor)



33. Medallón con el retrato de Pauline Viardot que llevaba Turguénev, con las iniciales de él en el reverso. Musée Tourguéniev, Bougival (fotografía, 2018).

Medallón con el retrato de Pauline Viardot que llevaba Turguénev, Musée Ivan Tourguéniev, Bougival. (Fotografía del autor)



34. El dormitorio de Turguénev en Les Frênes (fotografía, 2018).
Cama en la que murió Turguénev, fotografía, 2018, Musée Ivan Tourguéniev, Bougival. (Fotografía del autor)



35. Retrato a lápiz de Turguénev hecho por Claudie Viardot momentos después de su muerte, el 3 de septiembre de 1883.

Claudie Viardot, *Retrato de Turguénev en su lecho de muerte*, lápiz, 1883. (Documentos adicionales de Pauline Viardot-García, MS Mus 264, Houghton Library, Harvard College Library)



36. Pauline Viardot en la vejez (fotografía, c. 1900).
André Taponier, *Retrato de Pauline Viardot*, fotografía, c. 1900. Bibliothèque Marguerite Durand, París. (Roger-Viollet/TopFoto)

AGRADECIMIENTOS

Llevo tanto tiempo trabajando en este volumen que hoy soy incapaz de recordar cómo surgió la idea. Ni siquiera llegué a creer que fuera posible escribir un libro sobre este tema hasta que iba por la mitad del proyecto, unos tres o cuatro años después de haberlo empezado. En este lapso, las dos personas que más me animaron durante aquellas primeras fases de la investigación —mi madre, Eva Figes, y mi querida agente, Deborah Rogers— han muerto. Las echo terriblemente de menos y desearía que hubieran vivido para ver terminada la obra que inspiraron.

Mi nuevo agente, Peter Straus, se mostró maravillosamente alentador, igual que lo hicieron mis dos editores, Simon Winder, de Allen Lane, y Sara Bershtel, de Metropolitan, durante ese montón de años en los que no llegaron a ver nada de mi trabajo y tuvieron que contentarse tan solo con la promesa de que iba progresando poco a poco.

La investigación en la que se basa este libro no ha contado con ninguna clase de ayuda institucional. No hay academias, fundaciones ni consejos a los que deba dar las gracias por alguna beca académica o por ayudas para la excedencia de la enseñanza. Así que, con más razón, estoy muy agradecido a mis colegas de Birkbeck por su amistad y su aliento, en especial a Filippo de Vivo, Fred Anscombe, Jan Rüger, Jessica Reinisch, Catharine Edwards, Chandak Sengoopta, Serafina Cuomo y Miriam Zukas por los consejos que me dieron para llevar a cabo varias solicitudes de financiación. También debo dar las gracias a Miles Taylor,

Richard Evans, Chris Clark y Steve Smith, quienes actuaron con generosidad como referentes en el mundo académico.

He tenido la enorme suerte de contar con la ayuda de dos jóvenes y excelentes investigadores: Antoine You, que me ayudó con algunas labores detectivescas en los archivos de París, y Ella Saginadze, que localizó algunos materiales en Moscú y San Petersburgo. Debo dar las gracias también a Claire Brodier, Maud Goodhart e Isabel Daykin, que me ayudaron con tareas más específicas.

Estoy muy agradecido a los siguientes investigadores por haberme proporcionado información sobre algunos temas concretos, en los que están mucho más versados que yo: Alexandre Zviguilsky, Nicholas Žekulin, Agnès Penot, Laura Forti, Dagmar Paulus, Jennifer Davis, Julia Armstrong-Totten, Murat Siviloglu James Radomski, Adam Zamoyski, Ellinoor Bergvelt y Claudia Hörster. Gracias también a los numerosos archivistas que me ayudaron con la investigación, entre ellos, en particular, Vilma Zanotti (Archivo Storico Ricordi), Paul-Louis Durand-Ruel y Flavie Durand-Ruel (ambos del Archivo Durand-Ruel), Paul Beard (Archivos de la Royal Opera House), James Kirwan (Biblioteca del Trinity College) y Mary Haegert y Susan Halpert (ambos de la Biblioteca Houghton).

Tengo una deuda especial con todas aquellas personas llenas de amabilidad y generosidad que leyeron el primer borrador de este libro, a saber, Stella Tillyard, Hugh Macdonald, Barbara Diana, Miles Taylor, Marie-Pierre Rey, Peter Straus y Kate Figes. Sus comentarios fueron de incalculable valor y me ayudaron en la escritura de los siguientes borradores. En Sara Bershtel y Simon Winder tengo el que creo que debe de ser el mejor equipo editorial del mundo anglófono. De distintas formas han tenido una influencia enorme en mi trabajo.

Me gustaría dar las gracias también a Cecilia Mackay, cuya labor de documentación de las imágenes de *Los europeos*, como en muchos de mis otros libros, ha sido de la más alta calidad, y a Mark Handsley, el mejor de los correctores.

Por último, doy las gracias a mi familia —Stephanie, Lydia, Alice, Kate y Stoph— por su amor y su apoyo. El libro está dedicado a mi hermana, Kate, la única presencia constante en mi vida, que se unió a mí para reclamar nuestra nacionalidad alemana tras la decisión del Reino Unido de abandonar la Unión Europea.

Este suceso, que era imprevisible (de hecho, impensable) cuando comencé a trabajar en este texto, ha añadido verdadera urgencia a su escritura. Espero que el libro sirva como un recordatorio de la potencia de unión que tiene la civilización europea, y que las naciones del continente corren gran riesgo al ignorar.

Londres, enero de 2019

LISTA DE ABREVIATURAS

Archivos

ANF Archives Nationales, París

APP Archive de la Préfecture de Police, París

ASR Archivo Storico Ricordi, Milán

BL British Library, División de Manuscritos, Londres

BMD Bibliothèque Margueritte Durand, París

BMO Bibliothèque-Musée de l'Opéra (BNF), París

BNF Bibliothèque Nationale de France, París

DR Archivo Durand-Ruel, París

FM Fitzwilliam Museum, Departamento de Manuscritos, Cambridge

GARF Archivo Estatal de la Federación Rusa

GK Generallandesarchiv Karlsruhe, Karlsruhe

HL Houghton Library, Harvard

IRL Institute of Russian Literature (Casa Pushkin), San Petersburgo

NYPL New York Public Library, División de Manuscritos, Nueva York

OR División de Manuscritos, Biblioteca Nacional de Rusia, San Petersburgo

RGALI Archivo Estatal de Literatura y Arte de Rusia, Moscú

ROH Archivos de la Royal Opera House, Londres

SBB Stadtarchiv Baden-Baden, Baden-Baden

SHM State Historical Museum, Moscú

SP Biblioteca pública de San Petersburgo, División de Manuscritos, San Petersburgo

TCA Thomas Cook Archive, Peterborough

TCL Trinity College Library, Cambridge

TMS-L Turgenev Museum Spasskoe-Lutovinovo, Orel

Fuentes originales publicadas

Cahiers Cahiers Ivan Tourguéniev, Pauline Viardot, Maria Malibrán.

GJ Jules y Edmond Goncourt, *Journal-Mémoires de la Vie Littéraire. Texte integrale établi et annoté par Robert Ricatte*, 3 vols., Mónaco, 1956.

IPA Iz parizhskogo arkhiva I. S. Turgeneva, 2 vols. *Literarturnoe nasledstvo*, vol. 73, Moscú, 1964.

LI Lettres inédites de Tourguenev à Pauline Viardot et à sa famille, Henri Granjard y Alexandre Zviguilsky (eds.), Lausana, 1972.

NCI Ivan Tourguénev, *Nouvelle correspondance inédite*, A. Zviguilsky (ed.), 2 vols., París, 1971-1972.

NPG N. P. Generalova (ed.), *I. S. Turgenev: Novye issledovaniia i materialy*, 4 vols., Moscú-San Petersburgo, 2009-2011.

PSS I. S. Turguénev, *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v tridtsati tomakh: Pis'ma v vosemnadtsati tomakh, Pis'ma*, 16 vols., Moscú, 1982-2014.

Soch. I. S. Turguénev, *Polnoe sobranie sochinenii i pisem v tridtsati tomakh. Sochineniia v dvenadtsati tomakh*, Moscú, 1978-1986.

TMS Thérèse Marix-Spire (ed.), *Lettres inédites de George Sand et de Pauline Viardot, 1839-1849,* París, 1959.

Turg. I. S. Turgénev, *Polnoe sobranie sochinenii i pisem v dvadtsati vos'mi tomakh. Pis'ma v trinadtsati tomakh,* Moscú, 1961-1968.

Vosp. I. S. Turgenev v vospominaniiakh sovremennikov. Perepiska I. S. Turgeneva s Polinoi Viardo i ee sem'ei, Moscú, 1988.

Zvig. Alexandre Zviguilsky, *Correspondance Ivan Tourgueniev-Louis Viardot: Sous le sceau de la fraternité,* París, 2010.

NOTAS

INTRODUCCIÓN

[1] «Rapport fait à la commission sur le tracé des embranchements dirigés du chemin de fer de Paris à Lille», París, 1844, p. 7. <<

[2] *Le Messager du Nord*, 17 de junio de 1846. <<

[3] *L'Écho du Nord*, 18 de junio de 1846. <<

[4] Guy Gosselin, *La Symphonie dans la cité: Lille au XIXe siècle*, París, 2011, pp. 165-166. <<

[5] Berlioz, *Correspondance générale*, Pierre Citron, Frédéric Robert y Hugh Macdonald (eds.), 8 vols., París, 1972-2003, vol. 3, n.º 1045. <<

[6] *Le National*, 15 de junio de 1846, p. 2. <<

[7] El estudio de las transferencias culturales internacionales cuenta con una sólida bibliografía en francés y en alemán, pero no en inglés. Véase por ejemplo Michel Espagne y Michael Werner (eds.), *Transferts: Les Relations interculturelles dans l'espace Franco-Allemand (XVIIIe - XIXe siècles)*, París, 1988; Frédéric Barbier (ed.), *Est-ouest: Transferts and réceptions dans le monde du livre en Europe (XVIIe - XXe siècles)*, Leipzig, 2005; Béatrice Joyeux-Prunel, *Nul n'est profète en son pays? L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*, París, 2009; Philipp Ther y Peter Sachel (eds.), *Wie europäisch ist die Oper? Die Geschichte des Musiktheaters als Zugang zu einer kulturellen Topographie Europas*, Viena, 2009; Christophe Charle, «Comparaisons et transferts en histoire culturelle de l'Europe: Quelques réflexions à propos de

recherches récentes», *Les Cahiers Irice*, n.º 5, 2010-2011, pp. 51-73; Sylvain Briens, *Paris: Laboratoire de la littérature scandinave moderne, 1880-1905*, París, 2010; Sven Müller *et al*., *Oper im Wandel der Gesellschaft: Kulturtransfers und Netzwerke des Musiktheaters im modernen Europa*, Viena, 2010. <<

[8] Kenneth Clark, *Civilisation: A Personal View*, Londres, 1969, p. 160. [Hay trad. cast.: *Civilización: una visión personal*, Barcelona, Alianza Editorial, 2013.] <<

[9] Edmund Burke, «First Letter on a Regicide Peace», 1796, en *Writings and Speeches*, Paul Langford (ed.), 9 vols., Oxford, 1981-2000, vol. 9, pp. 242-243. <<

1. EUROPA EN 1843/

[10] *Severnaia pchela*, n.º 244, 30 de octubre de 1843; n.º 248, 4 de noviembre de 1843; n.º 268, 27 de noviembre de 1843. <<

[11] *Lettres et Papiers du Chancelier Comte de Nesselrode, 1760-1856,* 11 vols., París, 1908-1912, vol. 8, p. 220; Heinrich Heine, *Lutèce: Lettres sur la vie politique, artistique et sociale de la France*, París, 1855, p. 412. <<

[12] *Camille Saint Saëns on Music and Musicians,* R. Nicholls (ed.), Oxford, 2008, p. 167. <<

[13] Gerd Nauhaus (ed.), *The Marriage Diaries of Robert and Clara Schumann*, trad. de Peter Ostwald, Boston, Massachussets, 1993, p. 200. <<

[14] *Severnaia pchela*, n.º 247, 3 de noviembre de 1843. <<

[15] HL, MUS 264 (365), diario de Pauline Viardot, recuerdo fechado en 1887. <<

[16] *Ibid*. <<

[17] Julie Buckler, *The Literary Lorgnette: Attending Opera in Imperial Russia*, Stanford, 2000, pp. 42-44. <<

[18] Rutger Helmers, «"It just reeks of italianism": Traces of Italian Opera in "A Life for the Tsar"», *Music & Letters*, vol. 91,

n.º 3, agosto de 2010, p. 387. <<

[19] Alexander Pushkin, *Eugene Onegin: A Novel in Verse*, trad. de James Falen, Oxford, 2009, p. 226. [Hay trad. cast.: *Eugenio Onegin*, trad. de Irene Tchernova, Biblioteca Virtual Universal.] <<

[20] BNF, NA Fr. 162778, Papiers Viardot, vol. 7, Varia, folio 1, «Engagement de Pauline Viardot avec le théâtre de St Petersbourg». <<

[21] Richard Taruskin, «Ital'yanshchina», en *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton, 1997, pp. 196-198; Buckler, *The Literary Lorgnette*, p. 60. <<

[22] Carlotta Sorba, «Teatro d'opera e società nell'Italia ottocentesca», en *Bollettino del diciannovesimo secolo*, vol. 4, n.º 5, 1996, p. 38. <<

[23] Jutta Toelle, «Opera as Business? From Impresari to the Publishing Industry», *Journal of Modern Italian Studies*, vol. 17, n.º 4, 2012, pp. 448-459. <<

[24] Stendhal, *Life of Rossini*, trad. de Richard N. Coe, Nueva York, 1957, p. 1. [Hay trad. cast.: *Vida de Rossini*, trad. de Consuelo Bergés, Barcelona, Aguilar, 1987.] <<

[25] Bruno Cagli y Sergio Ragni (eds.), *Gioachino Rossini: Lettere e documenti*, 3 vols., Pesaro, 1992-2000, vol. 1, pp. 65-86. Véase también Philip Eisenbeiss, *Bel Canto Bully: The Life and Times of the Legendary Opera Impresario Domenico Barbaja*, Londres, 2013, pp. 51-52. <<

[26] Alan Kendall, *Gioacchino Rossini: The Reluctant Hero*, Londres, 1992, p. 123. <<

[27] ANF, AJ/13/1161, I, *Nominations et engagements de Rossini comme compositeur puis comme directeur du Théâtre-Italien*. <<

[28] Patrick Barbier, *Opera in Paris 1800-1850*, Oregón, 1995, pp. 188-191; Hervé Lacombe, *The Keys to French Opera in the Nineteenth Century*, trad. de Edward Schneider, Berkeley, Califor-

nia, 2001, p. 50; David Cairns (trad. y ed.), *The Memoirs of Hector Berlioz, Member of the French Institute, Including His Travels in Italy, Germany, Russia and England, 1803-1865*, Nueva York, 1969, p. 90. <<

[29] Arthur Loesser, *Men, Women and Pianos: A Social History*, Londres, 1955, p. 344. <<

[30] William Ashbrook, *Donizetti and His Operas*, Cambridge, 1982, pp. 209-210. <<

[31] Herbert Weinstock, *Donizetti and the World of Opera in Italy, Paris and Vienna in the First Half of the Nineteenth Century*, Londres, 1963, p. 55. <<

[32] Catherine Menciassi-Authier, «La profession de chanteuse d'opéra dans le premier XIXe siècle», *Annales historiques de la Révolution française*, n.º 379, 2015, pp. 183-201. <<

[33] «*Madame* Malibran à Naples», *Revue et Gazette de Paris*, n.º 16, 20 de abril de 1834, p. 130; Gabriella Dideriksen, «Repertory and Rivalry: Opera and the Second Covent Garden Theatre, 1830-1856», tesis doctoral, King's College London, 1997, p. 31; M. Sterling Mackinlay, *Garcia the Centenarian and His Times*, Londres, 1908, pp. 111-112. <<

[34] Donald Sassoon, *The Culture of the Europeans: From 1800 to the Present*, Londres, 2006, p. 531 [Hay trad. cast.: *Cultura: el patrimonio común de los europeos*, Barcelona, Crítica, 2006]; Mai Kawabata, *Paganini: «Demonic» Virtuoso*, Woodbridge, 1988, pp. 78-83. Sobre los elementos de espectáculo: Gillen Wood, *Romanticism and Music Culture in Britain,* Cambridge, 2010, pp. 9, 105-123, 169. <<

[35] Serge Gut y Jacqueline Bellas (eds.), *Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult*, 2 vols., París, 1933-1934, vol. 2, p. 377. <<

[36] Alan Walker, *Franz Liszt: The Virtuoso Years, 1811-1847*, Ithaca, 1988, pp. 130, 289; Nauhaus (ed.), *Marriage Diaries of*

Robert and Clara Schumann, p. 233. <<

[37] Patrick Barbier, *Pauline Viardot*, París, 2009, p. 14. <<

[38] Véase John Rosselli, «From Princely Service to the Open Market: Singers of Italian Opera and Their Patrons, 1600-1850», *Cambridge Opera Journal*, vol. 1, n.º 1, marzo de 1989, pp. 1-32. <<

[39] James Radomski, *Manuel Garcia (1775-1832): Chronicle of the Life of a Bel Canto Tenor at the Dawn of Romanticism*, Oxford, 2000, pp. 34-35. [Hay trad. cast.: *Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002.] <<

[40] BNF, NA 16274, Papiers de Pauline Viardot, vol. 3, Lettres adressées à Louis Viardot, Pauline Viardot a Louis Viardot. <<

[41] Benjamin Walton, «Italian Operatic Fantasies in Latin America», *Journal of Modern Italian Studies*, vol. 17, n.º 4, 2012, pp. 460-471. <<

[42] BNF, NA Fr. 16278, Papiers Viardot, vol. VII, Varia, folio 120. <<

[43] April Fitzlyon, *Maria Malibran: Diva of the Romantic Age*, Londres, 1987, p. 44. <<

[44] Véase por ejemplo NYPL, JOE 82-1, 14, Carta de Pauline Viardot a Julius Rietz, 21 de enero de 1859; HL, MUS 264 (365), diario de Pauline Viardot, recuerdo fechado en 1887. <<

[45] Michèle Friang, *Pauline Viardot*, París, 2008, p. 15. <<

[46] Radomski, *Manuel Garcia*, p. 286. <<

[47] BNF, NA Fr. 16278, Papiers Viardot, vol. IV, *Lettres*, p. 472 (carta de María Malibrán a Joaquina Briones, julio de 1827). <<

[48] HL, MUS 264 (365), diario de Pauline Viardot, entrada de julio de 1879, recuerdo fechado en 1887. <<

[49] BNF, NA Fr. 16278, Papiers Viardot, vol. VII, Varia, p. 175; HL, MUS 264 (365), diario de Pauline Viardot, recuerdo fechado en 1887. <<

[50] *Gazette musicale de Paris*, 4 de septiembre de 1836. <<

[51] HL, MUS 264 (365), diario de Pauline Viardot, recuerdo fechado en 1887; *Gazette musicale de Paris*, 24 de diciembre de 1837; 3 de junio de 1838. <<

[52] Ernest Legouvé, «Concerts de M. de Bériot et de Mlle Garcia», *Revue et Gazette musicale de Paris*, n.º 51, 23 de diciembre de 1838; Alfred de Musset, «Concert de Mlle Garcia», *Revue des deux mondes*, 1 de enero de 1839. <<

[53] Citado en April Fitzlyon, *The Price of Genius: A Life of Pauline Viardot*, Londres, 1964, p. 52. <<

[54] TMS, p. 21. <<

[55] HL, MUS 264 (365), diario de Pauline Viardot, recuerdo fechado en 1887 (en el que asegura que la cifra era de 6000 francos por actuación, pero no puede ser correcto). <<

[56] Pauline García a Celeste Nathan, 13 de mayo de 1839. Colección particular. <<

[57] Citado en Barbara Kendall-Davies, *The Life and Work of Pauline Viardot-Garcia*, vol. 1: *The Years of Fame, 1836-1863*, Amersham, 2004, p. 87. <<

[58] BNF, NA 16274, Papiers de Pauline Viardot, vol. 3, Lettres adressées à Louis Viardot, p. 17, Charles de Bériot a Louis Viardot, 26 de julio de 1838. <<

[59] BNF, NA 16274, Papiers de Pauline Viardot, vol. 3, Lettres adressées à Louis Viardot, p. 157, Malibran a Louis Viardot, 15 de diciembre de 1833; Louis Viardot, *Espagne et beaux-arts: Mélanges*, París, 1866, pp. 443-444; A. Pougin, *Maria Malibran: Histoire d'une cantatrice*, París, 1911, p. 97. <<

[60] Louis Viardot, *Souvenirs de chasse*, París, 1849, p. 9. <<

[61] Louis Viardot, *Lettres d'un Espagnol*, 2 vols., París, 1826; Viardot, *Espagne et beaux-arts*, p. 79. <<

[62] Para más información véase, Daniel L. Rader, *The Journalists and the July Revolution in France: The Role of the Political Press in the Overthrow of the Bourbon Restoration 1827-1830*, La Haya, 1973. <<

[63] *Ibid.*, pp. 459-461. <<

[64] BNF, Aux Électeurs […] de Seine-et-Marne, Louis Viardot, 20 de marzo de 1848. <<

[65] El mejor relato de este incendio se encuentra en Jean-Louis Tamvaco, *Les Cancans de l'Opéra: Chroniques de l'Académie royale de musique et du théâtre, à Paris sous les deux Restaurations: Première édition critique intégrale du manuscrit*, Les cancans de l'Opéra, ou, Le Journal d'une habilleuse, de 1836 à 1848, 2 vols., París, 2000, vol. 1, pp. 384-386. <<

[66] BMO, LAS Viardot 1, Lettre de Louis Viardot à Robert, Londres, 20 de junio de 1838. <<

[67] ANF, AJ/13/1160, 1, Contrato entre Robert y Viardot para la gestión del Théâtre-Italien, 1838. <<

[68] Armando Rubén Puente, *Alejandro Aguado: Militar, banquero, mecenas*, Madrid, 2007, pp. 19-21; Jean-Philippe Luis, *L'Ivresse de la fortune: A. M. Aguado, un génie des affaires*, París, 2009. <<

[69] Louis Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, 6 vols., París, 1853-1855, vol. 2, p. 253; Louis Viardot, *Galerie Aguado, choix des principaux tableaux*, París, 1839; Ilse Hempel Lipschutz, *Spanish Painting and the French Romantics*, Cambridge, Massachussetts, 1972, pp. 123-128. [Hay trad. cast.: *Pintura española y los románticos franceses*, Barcelona, Taurus, 1988.] <<

[70] ANF, AJ/13/1160, II, Rossini Archives. Carta de Aguado a Rossini, 28 de diciembre de 1831 (donde le dona 100 000 francos); Cagli y Ragni, *Gioachino Rossini*, p. 265. <<

[71] Anne-Sophie Cras-Kleiber, «L'Exploitation de l'Académie royale de Musique sous la monarchie de Juillet», discurso, École de Chartres, 1996, p. 145; Cagli y Ragni, *Gioachino Rossini*, pp. 522-529. <<

[72] ANF, AJ/13/180, II, Cahier des charges et supplément, 1831. <<

[73] Cras-Kleiber, «L'Exploitation», p. 141; ANF, AJ/13/1160, 1, contrato entre Robert y Viardot para la gestion del Théâtre Italien, 1838. <<

[74] Tamvaco, *Les Cancans*, vol. 1, pp. 183-184, 242-244, 251, 429, 503. <<

[75] *Ibid.*, pp. 435-439. <<

[76] Duc de Montmorency, *Lettres sur l'Opéra (1840-1842)*, París, 1921, pp. 176-178. <<

[77] Véase su correspondencia con la Sociedad Filarmónica de Londres: BL MUS, RPS 328, folio 129. <<

[78] Montmorency, *Lettres sur l'Opéra*, p. 172. <<

[79] Carta de Pauline García a Joaquina Briones, septiembre de 1839. Colección particular. <<

[80] Alfred de Musset, «Les Débuts de *Mademoiselle* Pauline Garcia», en *Oeuvres complètes*, 11 vols., París, 1866, vol. 9, pp. 123, 125-126; Gustave Dulong, *Pauline Viardot, tragédienne lyrique, Cahiers*, n.° 8, 1984, p. 78; Théophile Gautier, *Historie de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 6 vols., París, 1858-1859, vol. 2, p. 92. <<

[81] George Sand, *Journal intime* (París, 1926), p. 104. [Hay trad. cast.: *Diario íntimo*, Santiago de Compostela, Edicións Laiovento, 1996.] <<

[82] *La revue indépendante*, vol. 1, 1841, pp. v-xx. <<

[83] HL, MUS 264 (365), Diario de Pauline Viardot, recuerdo fechado en 1887. <<

[84] BNF, NA Fr. 16272, Papiers Viardot, vol. 1, Lettres adressées à Pauline Viardot, folio 304, Jaubert a Pauline Viardot, 17 de junio de 1840. <<

[85] HL, MUS 264 (365), Diario de Pauline Viardot, recuerdo fechado en 1887. <<

[86] *Allgemeine Musikalische Zeitung*, n.º 41, octubre de 1838, p. 677. <<

[87] NYPL, JOE 82-1, 27, Carta de Pauline Viardot a Julius Rietz, París, 17 de marzo de 1859. <<

[88] *Ibid.*, 4, Carta de Pauline Viardot a Julius Rietz, Weimar, diciembre de 1858. <<

[89] TMS, p. 24. <<

[90] TMS, p. 217. <<

[91] Como madre y como su antigua representante, Joaquina siguió asesorándola sobre sus compromisos artísticos (BNF, NA Fr. 16272, Papiers de Pauline Viardot, vol. 1, Joaquina García a Pauline Viardot, Bruselas, 23 de marzo de 1847, pp. 128-129). <<

[92] BNF, NA Fr. 162778, Papiers Viardot, vol. 7, Varia, pp. 1-32. <<

[93] John Rosselli, *Singers of Italian Opera: The History of a Profession*, Cambridge, 1995, pp. 66-67. <<

[94] ANF, AJ/13/180, IV, Disolución de la compañía Duponchel y Las Marismas y reemplazo por una empresa formada por Léon Pillet; Montmorency, *Lettres sur l'Opéra*, p. 157. <<

[95] Sobre Stolz, véase Karin Pendle, «A Night at the Opera: The Parisian Prima Donna», *The Opera Quarterly*, vol. 4, n.º 1, 1986, pp. 82-83. <<

[96] «Critique théatrale», *La revue indépendante*, vol. 1, 8 de diciembre de 1841, p. 524. <<

[97] BNF, Aux Électeurs [...] de Seine-et-Marne. Louis Viardot [20 de marzo de 1848]. <<

[98] TMS, p. 57. Para más información véase, Tom Kaufman, «The Grisi-Viardot Controversy, 1848-1852», *The Opera Quarterly*, vol. 14, n.º 2, 1997, pp. 7-22. <<

[99] TMS, pp. 101. <<

[100] *Ibid*., pp. 47-48. <<

[101] HL, MUS 264 (365), diario de Pauline Viardot, recuerdo fechado en 1887. <<

[102] TMS, pp. 159-161. <<

[103] *Ibid*., pp. 60, 159, 181; Patrick Waddington, «Some Gleanings on Turgenev and His International Connections, with Notes on Pauline Viardot and Her Family», *New Zealand Slavonic Journal*, 1983, p. 209. <<

[104] TMS, p. 181. <<

[105] *Ibid*., pp. 187-188. <<

[106] Gerhard Stahr, «Kommerzielle Interessen und provinzielles Selbstbewusstsein: Die Eröffnungsfeiern d. Rhein. Eisenbahn 1841 u. 1843», en Manfred Hettling (ed.), *Bürgerliche Feste: Symbolische Formen politischen Handelns im 19. Jh*., Gotinga, 1993, p. 49. <<

[107] William Makepeace Thackeray, *The Roundabout Papers: The Biographical Edition of the Works of William Makepeace Thackeray*, vol. 12, Londres, 1914, p. 233. <<

[108] Citado en Wolfgang Schivelbusch, *The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the Nineteenth Century*, Berkeley, California, 1986, p. 38. <<

[109] Jules Michelet, citado en Nicholas Faith, *The World the Railways Made*, Londres, 1990, p. 58. <<

[110] Waltraud Linder-Beroud, «Das Eisenbahnzeitalter in Lied und populärer Kultur: Zur Mentalitätsgeschichte der Mobilität

am Beispiel der Eisenbahn», en Nils Grosch (ed.), *Fremdheit, Migration, Musik: Kulturwissenschaftliche Essays für Max Matter*, Münster, 2010, p. 312. <<

[111] Camillo Cavour, *Le strade ferrate in Italia*, A. Salvestrini (ed.), Florencia, 1976, pp. 61-63. <<

[112] Remo Ceserani, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: L'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Génova, 1993, pp. 50, 53. <<

[113] Schivelbusch, *Railway Journey*, pp. 70-71. <<

[114] Karl Marx, *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy*, trad. Martin Nicolaus, Londres, 1993, p. 524. [Hay trad. cast.: *Grundrisse: Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*, Madrid, Siglo XXI, 2016, vol. 2, p. 13]; Linder-Beroud, «Eisenbahnzeitalter», p. 311; Jürgen Osterhammel, *The Transformation of the World: A Global History of the Nineteenth Century*, Princeton, 2014, p. 726. [Hay trad. cast.: *La transformación del mundo. Una historia global del siglo XIX/*, Madrid, Crítica, 2015.] <<

[115] W. F. Rae, *The Business of Travel: A Fifty Years' Record of Progress*, Londres, 1891, p. 5. <<

[116] Stefano Maggi, *Le ferrovie*, Bologna, 2017, p. 70. <<

[117] Schivelbusch, *Railway Journey*, p. 233. <<

[118] TMS, pp. 121, 184. <<

[119] Henryk Opieński (ed.), *Chopin's Letters*, trad. E. Voynich, Nueva York, 1988, p. 363. <<

[120] Existe un excelente análisis de esta transformación en Tim Blanning, *The Culture of Power and the Power of Culture: Old Regime Europe, 1660-1789*, Oxford, 2003. <<

[121] Frédéric Barbier, «Les marchés étrangers de la librairie française», en Roger Chartier y Henri-Jean Martin (eds.), *Histoire de l'édition française*, 4 vols. (París, 1983-1987), vol. 3: *Le Temps des*

éditeurs: Du Romanticisme à la Belle Époque, pp. 279-280. Sobre la importancia del mercado alemán en las exportaciones francesas de libros, véase Frédéric Barbier, «Les Échanges de librairie entre la France et l'Allemagne 1850-1914», en Espagne y Werner (eds.), *Transferts*, pp. 236-252. <<

[122] Frédéric Barbier, *L'Empire du livre: Le livre imprimé et la construction de l'Allemagne contemporaine (1815-1914)*, París, 1995, pp. 213-215. <<

[123] W. E. Yates, «Internationalization of European Theatre: French Influence in Vienna between 1830 and 1860», *Austrian Studies*, vol. 13, 2005, Austria y Francia, p. 45. <<

[124] Gosselin, *La Symphonie dans la cité*, p. 170. <<

[125] Sophie de Schaepdrijver, *Elites for the Capital? Foreign Migration to Mid-Nineteenth-Century Brussels*, Ámsterdam, 1990, p. 16. <<

[126] Carlo Gatti, *Il Teatro alla Scala nella storia e nell'arte, 1778-1963*, 2 vols., Milán, 1964, vol. 2, pp. 11-27. <<

[127] Viardot, *Souvenirs de chasse*, p. 58. <<

[128] Peter Kemp, *The Strauss Family: Portrait of a Musical Dynasty*, Londres, 1985, pp. 31-32. <<

[129] Cairns (trad. y ed.), *Memoirs of Hector Berlioz*, p. 420. [Hay trad. cast.: *Memorias*, Madrid, Akal, 2017.] <<

[130] Citado en Richard Osborne, *Rossini: His Life and Works*, Oxford, 2007, p. 116. <<

[131] John Mayne (trad. y ed.), *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Nueva York, 1964, p. 13. [Hay trad. cast.: *El pintor de la vida moderna*, Barcelona, Taurus, 2019.] <<

[132] F. M. Scherer, *Quarter Notes and Bank Notes: The Economics of Music Composition in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Princeton, 2004, p. 147; Tim Blanning, *The Romantic Revolution*, Londres, 2010, p. 176. <<

[133] Christopher Prendergast, *For the People by the People? Eugène Sue's «Les Mystères de Paris»: A Hypothesis in the Sociology of Literature*, Oxford, 2003, p. 66; B. P. Chevasco, *Mysterymania: The Reception of Eugène Sue in Britain, 1838-1860*, Berna, 2003, p. 40; James Allen, *In the Public Eye: A History of Reading in Modern France, 1800-1940*, Princeton, 1991, p. 55. <<

[134] Martyn Lyons, *Le Triomphe du livre: Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIXe siècle*, París, 1987, p. 50; Henri Loustalan, *La Publicité dans la presse française*, París, 1933, p. 20; Pierre Pellissier, *Émile de Girardin: Prince de la presse*, París, 1985, pp. 98 y ss. <<

[135] Jean-Louis Bory, *Eugène Sue*, París, 1962, p. 296. <<

[136] Nora Atkinson, *Eugène Sue et le roman feuilleton*, París, 1929, p. 38. <<

[137] Brynja Svane, *Les Lecteurs d'Eugène Sue: Le Monde d'Eugène Sue II*, Textes: Cultures & Société 3-86, Copenhague, 1986, p. 347; Atkinson, *Eugène Sue*, p. 28; F. W. J. Hemmings, *The King of Romance: A Portrait of Alexandre Dumas*, p. 117. <<

[138] *Ibid*., pp. 118, 138. <<

[139] «Notes from Paris», *Punch*, n.° 5, 1843, p. 12; Charles Augustin Sainte-Beuve, «Vérités sur la situation en littérature», *Portraits contemporains*, 5 vols., París, 1888, vol. 3, p. 431. <<

[140] Simon Eliot y Jonathan Rose, *A Companion to the History of the Book*, Chichester, 2009, pp. 273-274, 291-292. <<

[141] Alexis Weedon, *Victorian Publishing: The Economics of Book Production for a Mass Market 1836-1916*, The Nineteenth Century Series, Farnham, 2003, p. 66; Jean-Yves Mollier, *Louis Hachette*, París, 1999, p. 301; Barbier, *L'Empire du livre*, p. 454; Ronald Fullerton, *The Foundation of Marketing Practice: A History of Book Marketing in Germany*, Londres, 2016, p. 54. <<

[142] Allen, *In the Public Eye*, tabla A. 7. <<

[143] Frédéric Barbier, «Une production multipliée», en Chartier y Martin (eds.), *Histoire de l'édition française*, vol. 3, p. 105. <<

[144] Allen, *In the Public Eye*, tabla 1.1; Eliot y Rose, *Companion*, p. 304. <<

[145] Dietrich Bode, *Reclam: Daten, Bilder und Dokumente zur Verlagsgeschichte 1828-2003*, Stuttgart, 2003, p. 14. <<

[146] J.-Y. Mollier, *Michel & Calman Lévy ou la naissance de l'édition moderne 1836-1891*, París, 1984, p. 264. <<

[147] Anik Devriès, «La "Musique à bon marché" en France dans les années 1830», en Peter Bloom (ed.), *Music in Paris in the Eighteen-Thirties*, Stuyvesant, 1982, p. 245. <<

[148] Yves Chevrel, Lieven D'hulst y Christine Lombez (eds.), *Histoire des traductions en langue française: XIXe siècle (1815-1914)*, París, 2012, pp. 290-291; Isavelle Olivero, «The Paperback Revolution in France, 1850-1950», en John Spiers (ed.), *The Culture of the Publisher's Series*, 2 vols., Londres, 2011, vol. 1: *Authors, Publishers and the Shaping of Taste*, pp. 76-78. <<

[149] Olivero, «Paperback Revolution», pp. 83-84. <<

[150] Frédéric Barbier, «Libraires et colporteurs», en Chartier y Martin, *Histoire de l'édition française*, vol. 3, pp. 237-240; Frédéric Barbier, «La diffusion en Eure-et-Loire au XIXe siècle», en Jean-Yves Mollier (ed.), *Le Commerce de la librairie en France au XIX siècle 1789-1914*, París, 1998, pp. 162-163; Lyons, *Le Triomphe du livre*, pp. 152, 159; Martyn Lyons, *Reading Culture and Writing Practices in Nineteenth-Century France*, Toronto, 2008, pp. 50, 53-54. <<

[151] Olivero, «Paperback Revolution», p. 167. <<

[152] [Carlo Collodi], *Un romanzo in vapore: Da Firenze a Livorno. Guida storica-umoristica di Carlo Lornezini*, Florencia, 1856. <<

[153] Christine Haug, «Ein Buchladen auf Stationen, wo sich zwei Linien kreuzen, müsste gute Geschäfte machen: Der deutsche Bahnhofs- und Verkehrsbuchhandel von 1850 bis zum Ende der Weimarer Republik im internationalen Vergleich», en Monika Burri, Kilian T. Elsasser y David Gugerli (eds.), *Die Internationalität der Eisenbahn 1830-1970*, Zúrich, 2003, pp. 71-89. <<

[154] Barbier, «Libraires et colporteurs», pp. 246-247; Jean Mistler, *La Librairie Hachette de 1826 à nos jours*, París, 1964, pp. 81, 131. <<

[155] Viardot, *Espagne et beaux-arts*, pp. 360, 368; Anne Marie de Brem, *L'Atelier d'Ary Scheffer*, París, 1992, p. 18; *Mrs* Grote, *Memoir of the Life of Ary Scheffer*, Londres, 1860, pp. 26-28, 49. <<

[156] NYPL, JOE 82-1, 000, Carta de Pauline Viardot a Julius Rietz, Weimar, 24 de diciembre de 1858; Camille Saint-Saëns, *Musical Memories*, Londres, 1921, pp. 145-146. <<

[157] Véase Peter Burke, «Art, Market and Collecting in Early Modern Europe», en *Artwork through the Market*, Bratislava, 2004, pp. 71-77. <<

[158] Nicholas Green, «Circuits of Production, Circuits of Consumption: The Case of Mid-Nineteenth-Century French Art Dealing», *Art Journal*, vol. 48, n.° 1, 1989 (primavera), p. 30. <<

[159] *Ibid.*, p. 98. <<

[160] André Joubin (ed.), *Correspondance générale d'Eugène Delacroix*, 5 vols., París, 1936-1938, vol. 2, pp. 191-192. El crítico Ludovic Vitet atacó el cuadro en «Exposition des tableaux en bénéfice des Grecs; II. M. Delacroix», *Le Globe*, 3 de junio de 1826, pp. 372-374. <<

[161] Michèle Beaulieu, «Louis-Claude Viardot, collectionneur et critique d'art», Société d'Histoire de l'Art Français, séance du

4 février 1984, in *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français*, 1984, pp. 243-262. <<

[162] Pamela Fletcher y Anne Helmreich (eds.), *The Rise of the Modern Art Market in London: 1850-1939*, Manchester, 2013, pp. 27-29; Dianne Macleod, *Art and the Victorian Middle Class: Money and the Making of Cultural Identity*, Cambridge, 1996, pp. 24, 49-55, 93, 393-394, 420, 447, 473-474. Véase también James Hamilton, *A Strange Business: Making Art and Money in Nineteenth-Century Britain,* Londres, 2014. <<

[163] Thomas M. Bayer y John R. Page, *The Development of the Art Market in England: Money as Muse, 1730-1900*, Londres, 2011, p. 96; Marie-Clause Chaudonneret, «Collectionner l'art contemporain (1820-1840): L'Exemple des banquiers», en Monica Preti-Hamard y Philippe Sénechal (eds.), *Collections et marchés de l'art en France 1789-1848*, Rennes, 2005, pp. 274-276; GJ, vol. 1, p. 877. <<

[164] Antoine Étex, *Essai d'une revue synthétique sur l'Exposition Universelle de 1855*, París, 1856, p. 56. <<

[165] Constance Cain Hungerford, *Ernest Meissonier: Master in His Genre*, Cambridge, 1999, pp. 106-109. <<

[166] Samuel Hall, *Retrospect of a Long Life from 1815 to 1883*, 2 vols., Londres, 1883, vol. 1, pp. 346-347. <<

[167] Brem, *L'Atelier d'Ary Scheffer*, pp. 45-46, 50-55. <<

[168] Sobre esta práctica véase Patricia Mainardi, «The 19th-Century Art Trade: Copies, Variations, Replicas», The Van Gogh Museum Journal, 2000, pp. 61-73. <<

[169] Vincent Pomarède, «Eugène Delacroix: The State, Collectors and Dealers», en Arlette Sérullaz y Vincent Pomarède, *Delacroix: The Late Work*, Londres, 1999, p. 59. <<

[170] Hubert Wellington (ed.), *The Journal of Eugène Delacroix*, trad. de Lucy Norton, Londres, 2010, p. 181. Véase también, Sérullaz y Pomarède, *Delacroix*; Stephen Pinson, «Reproducing

Delacroix», *Visual Resources*, vol. 14, n.º 2, 1998, pp. 155-187. <<

[171] Maxime du Camp, *Le Salon de 1857*, París, 1857, p. 51. <<

[172] Malcolm Warner, «Millais in the Marketplace: The Crisis of the Late 1850s'», en Fletcher y Helmreich (eds.), *Rise of the Modern Art Market*, p. 222. <<

[173] Kisiel Marine, «La peinture impressionniste et la décoration, 1870-1895», *Sociétés & Représentations*, n.º 39, 2015/1 (primavera), pp. 257-288. <<

[174] Marquis de Custine, *L'Espagne sous Ferdinand VII*, 2 vols., París, 1838, vol. 2, pp. 234-236. <<

[175] Louis Viardot, «Une nuit du Pâques au Kremlin du Moscou», *L'Illustration*, 11 de abril de 1846, p. 86. <<

[176] Marquis de Custine, *Russia*, 3 vols., Londres, 1844, vol. 3, p. 353. [Hay trad. cast.: *Cartas de Rusia*, Barcelona, Acantilado, 2019.] <<

[177] TMS, pp. 207-209. <<

[178] Véase el relato clásico de Edward Said, *Orientalism*, New York, 1978. [Hay trad. cast.: *Orientalismo*, Barcelona, DeBolsillo, 2003.] Para conocer una perspectiva más prolongada sobre la idea de Europa, Federico Chabod, *Storia dell'idea d'Europa*, Milán, 2007. [Hay trad. cast.: *Historia de la idea de Europa*, Madrid, Editoriales de Derecho Reunidas, 1992.] <<

[179] Véase Roberto Dainotto, *Europe (In Theory)*, Durham, 2007, y Maria Todorova, *Imagining the Balkans*, Oxford, 1997. <<

[180] Todorova, *Imagining the Balkans*, p. 73. <<

[181] A. Hugo, «Ce que nous entendons par l'Orient», *Revue de l'Orient*. *Bulletin de la Société Orientale*, vol. 1, n.º 1-4, 1843, p. 7. <<

[182] Katarina Gephardt, *The Idea of Europe in British Travel Narratives*, 1789-1914, Farnham, 2014, pp. 65-75. <<

[183] Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, París, 1981, pp. 236-237. [Hay trad. cast.: *Viaje por España*, Valladolid, Editorial Maxtor, 2008.] Sobre el mito romántico de España, Luis Méndez Rodríguez, *La imagen de Andalucía en el arte del siglo XIX/*, Sevilla, 2008; Calvo Serraller, *La imagen romántica de España: arte y arquitectura del siglo XIX/*, Madrid, 1995; James Parakilas, «How Spain Got a Soul», en Jonathan Bellman (ed.), *The Exotic in Western Music*, Boston, Massachussetts, 1998, pp. 137-193. <<

[184] Viardot, *Lettres d'un Espagnol*, vol. 1, pp. 28-29. <<

[185] Albert Bensoussan, «Traducir el *Quijote*», *Mélanges de la casa de Velázquez: Cervantès et la France*, vol. 37, n.º 2, 2007, pp. 11-31; Chevrel, D'hulst y Lombez (eds.), *Histoire des traductions*, pp. 569-571; Marta Giné-Janer, «Voyages des textes: Les récits fantastiques de Mérimée en Espagne», *Cahiers*, n.º 27, 2003, pp. 119-138; *NCI*, vol. 2, p. xv. <<

[186] Viardot, *Lettres d'un Espagnol*, vol. 1, pp. 28-29; Heine, *Lutèce*, p. 412. <<

[187] J. G. Kohl, *Russia*, Londres, 1844, p. 506. <<

[188] Françoise Genevray, *George Sand et ses contemporains Russes*, París, 2000, p. 31. <<

[189] TMS, pp. 81-82. <<

[190] *Turgenevskii sbornik*, vol. 5, p. 352; N. S. Nikitina (ed.), *Letopis zhizni i tvorchestva I. S. Turgeneva: 1818-1858*, San Petersburgo, 1995, p. 88. <<

[191] *PSS*, vol. 13, p. 248. <<

[192] Tamara Zviguilsky, «Varvara Pétrovna Loutovinova (1788-1850): Mère d'Ivan Tourguéniev», *Cahiers Ivan Tourguéniev, Pauline Viardot, Maria Malibran*, n.º 4, 1980, p. 50; *M. M. Stasiulevich i ero sovremenniki v ikh perepiskakh*, 5 vols., San Pe-

tersburgo, 1911-1913, vol. 3, p. 222; N. A. Ostrovskaia, *Vospominaniia o Turgeneve*, Petrogrado, 1915, p. 27; GJ, vol. 2, p. 541; Leonard Schapiro, *Turgenev: His Life and Times*, Oxford, 1978, p. 56. <<

[193] Maksim Kovalevskii, «Vospominaniia ob I. S. Turgeneve», *Minuvshie gody*, vol. 1, agosto de 1908, p. 10. <<

[194] I. B. Toman, «I. S. Turgenev i nemetskaia kul'tura», *Turgenevskii sbornik*, Moscú, 1988, p. 31. <<

[195] James L. Rice, «Varvara Petrovna Turgeneva in Unpublished Letters to Her Son Ivan (1838-1844)», *Slavic Review*, vol. 56, n.° 1, 1997 (primavera), p. 6. <<

[196] Anton Seljak, *Ivan Turgenevs Ökonomien: Eine Schriftstellerexistenz zwischen Aristokratie, Künstlertum und Kommerz*, Basilea, 2004, pp. 89-90; Schapiro, *Turgenev*, p. 31. <<

[197] El *knut* se consideraba tan atroz que el gobierno zarista lo abolió en 1845, aunque pronto fue reemplazado por la pena de baquetas. Véase Daniel Beer, *The House of the Dead: Siberian Exile under the Tsars*, Londres, 2016, pp. 272-273. <<

[198] Iván Turgénev, «Avtobiografiia», *PSS*, vol. 15, p. 207; Seljak, *Ivan Turgenevs Ökonomien*, pp. 66, 81; Zviguilsky, «Varvara Pétrovna Loutovinova», p. 64. <<

[199] *Turgenevskii sbornik*, vol. 5, p. 352. <<

[200] Fitzlyon, *Price of Genius*, p. 164. <<

[201] Nauhaus (ed.), *Marriage Diaries of Robert and Clara Schumann*, pp. 248, 266; Nancy Reich, *Clara Schumann: The Artist and the Woman*, Londres, 1985, p. 96. <<

[202] BNF, NA Fr. 16278, Papiers Viardot, vol. 7, Varia, p. 1, «Engagement de Pauline Viardot avec le théâtre de St Petersbourg. Codicil, 26 de enero de 1844». <<

[203] Fitzlyon, *Price of Genius*, p. 180. <<

[204] T. N. Livanova, *Opernaia kritika v Rossii*, vol. 1, vyp. 2, Moscú, 1967, p. 66. <<

[205] TMS, p. 218. <<

[206] Patrick Waddington, «The Role of Courtavenel in the Life and Work of Turgenev», en *Issues in Russian Literature before 1917: Selected Papers for the Third World Congress for Soviet and East European Studies*, Columbus, Ohio, 1989, p. 109. <<

[207] HL, MUS 232/10, Meyerbeer a Louis Viardot, 1 de febrero de 1846; Viardot, *Souvenirs de chasse*, p. 154; BNF, NA 16274, Papiers de Pauline Viardot, vol. 3, Lettres adressées à Louis Viardot, p. 259, Lettre d'Eugène Scribe, agosto de 1845. <<

[208] Livanova, *Opernaia kritika*, p. 45. <<

[209] Louise Héritte-Viardot, *Une famille de grands musiciens*, París, 1923, p. 68; Viardot, *Souvenirs de Chasse*, p. 215; Zvig., p. 69. <<

[210] HL, MUS 264 (365), Diario de Pauline Viardot, recuerdo fechado en 1887. <<

2. UNA REVOLUCIÓN EN ESCENA/

[211] Ute Lange-Brachmann y Joachim Draheim (eds.), *Pauline Viardot in Baden-Baden und Karlsruhe*, Baden-Baden, 1999, p. 148; Zvig., p. 220. <<

[212] *PSS*, vol. 1, pp. 208-209. <<

[213] *Ibid.*, p. 210. <<

[214] Eduard Hanslick, *Hanslick's Music Criticism*, Nueva York, 1963, p. 34. <<

[215] BNF, NA Fr. 16274, Papiers Viardot, vol. 7, Lettres adressées à Louis Viardot, BNF, NA Fr. 16274, Meyerbeer a Louis Viardot, p. 169; HL, MUS 232/10, Meyerbeer a Pauline Viardot, 8 de mayo de 1851. <<

[216] BNF, NA Fr. 16272, Papiers Viardot, vol. 1, Lettres adressées à Pauline Viardot, folio 382, Meyerbeer a Pauline

Viardot, 1 de julio de 1845; folio 383, Meyerbeer a Pauline Viardot, 20 de julio de 1846; HL, MUS 232/10, Meyerbeer a Pauline Viardot, 14 de julio de 1845; Meyerbeer s Louis Viardot, 13 de mayo de 1846. <<

[217] TMS, p. 232. <<

[218] BNF, département Musique, L. A. Viardot L 5, Louis Viardot a George Sand, 22 de febrero de 1847. <<

[219] *PSS*, vol. 1, pp. 213-214. <<

[220] *I. S. Turgenev v vospominaniiakh sovremennikov*, 2 vols., Moscú, 1988, vol. 2, pp. 259-260. <<

[221] BNF, NA Fr. 162778, Papiers Viardot, vol. 7, Varia: p. 3, Contrato con Beale, 27 de marzo de 1847; p. 16, Contrato con Gye, 27 de febrero de 1852; p. 18, Contrato con Gye, 19 de marzo de 1855; TMS, p. 240. <<

[222] Reiner Zimmermann, *Giacomo Meyerbeer: Eine Biografie nach Dokumenten*, Berlín, 2014, p. 336; Jean-Claude Yon, «*Le Prophète*, un opéra dans la tourmente politique», en Brzoska y Strohmann (eds.), *Meyerbeer: Le Prophète*, p. 152. <<

[223] A. J. Meindre, *Histoire de Paris et de son influence en Europe depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, 5 vols., París, 1855, vol. 5, p. 332; P. Mansel, *Paris Between Empires*, Londres, 2001, p. 354. <<

[224] Robert Letellier, *Giacomo Meyerbeer: A Reader*, Newcastle, 2007, p. 128. Véase también Jane Fulcher, «Meyerbeer and the Music of Society», *The Musical Quarterly*, vol. 67, n.º 2, abril de 1981, pp. 213-229. <<

[225] Jennifer Jackson, *Giacomo Meyerbeer: Reputation Without Cause? A Composer and His Critic*, Londres, 2011, p. 83. <<

[226] John Rosselli, *The Life of Bellini*, Cambridge, 1996, p. 119. [Hay trad. cast.: *Vida de Bellini*, Madrid, Cambridge University Press, 2000.] <<

[227] Anselm Gerhard, *The Urbanization of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, trad. de Mary Whittall, Chicago, 1998, pp. 318-341; Fabien Guilloux, «Le Livret du *Prophète*: Notes en marge d'une édition critique», en Brzoska y Strohmann (eds.), *Meyerbeer: Le Prophète*, pp. 41-42. <<

[228] David Charlton (ed.), *The Cambridge Companion to Grand Opera*, Cambridge, 2003, parte IV, «On the Italian Assimilation of Grand Opera»; Gloria Staffieri, «Grand Opera in Preunified Italy: Metamorphoses of a Political Genre», *The Opera Quarterly,* vol. 25, n.° 3-4, julio-octubre de 1939, pp. 203-229. <<

[229] Para más información, véase Jane Fulcher, *The Nation's Image: French Grand Opera as Politics and Politicized Art*, Cambridge, 1987. <<

[230] Véron, *Mémoires*, vol. 3, p. 104. <<

[231] Steven Huebner, «Opera Audiences in Paris 1830-1870», *Music & Letters*, vol. 70, n.° 2, mayo de 1989, pp. 206-225. <<

[232] BMO, Série FO 143, «Académie royale de musique Direction-entreprise Véron, journal des recettes et des dépenses commencé le 1er juin 1831». <<

[233] Gerhard, *Urbanization of Opera*, pp. 25-33; William Crosten, *French Grand Opera: An Art and a Business*, Nueva York, 1948, pp. 27-31; Tamvaco, *Les Cancans*, pp. 215-216; Véron, *Mémoires*, vol. 3, p. 115. <<

[234] Véron, *Mémoires*, vol. 3, p. 182. <<

[235] ANF, AJ/13/187/V, Direction Véron, Représentation de *Robert le Diable* (1831). <<

[236] Jackson, *Giacomo Meyerbeer*, p. 104. <<

[237] Henri Blaze de Bury, *Meyerbeer et son temps*, París, 1856, pp. 61-62; Letellier, *Meyerbeer: A Reader*, p. 368; Robert Letellier, *Meyerbeer Studies: A Series of Lectures, Essays and Articles on the Life and Work of Giacomo Meyerbeer*, Madison, 2005, p. 23. <<

[238] *The Diaries of Giacomo Meyerbeer*, trad. de Robert Letellier, 4 vols., Madison, 1999-2004, vol. 1: *1791-1839*, p. 16. <<

[239] Véase Murray Pittock (ed.), *The Reception of* Sir *Walter Scott in Europe*, Londres, 2006. <<

[240] Opieńsky (ed.), *Chopin's Letters*, p. 157. <<

[241] Citado en Crosten, *French Grand Opera*, pp. 62-63. <<

[242] Véase A. Randier-Glenison, «Maurice Schlesinger, éditeur de musique et fondateur de la *Gazette musicale de Paris*, 1834-1846», *Fontis artis musicae*, vol. 38:1, 1991, pp. 37-48; Katharine Ellis, *Music Criticism in Nineteenth-Century France: «La Revue et Gazette Musicale de Paris» 1834-1880*, Cambridge, 1995; Katharine Ellis, «The Uses of Fiction: *Contes* and *nouvelles* in the *Revue et Gazette musicale de Paris*, 1843-1844», vol. 90, n.° 2, 2004, pp. 253-281; Emily Dolan y John Tresch, «A Sublime Invasion: Meyerbeer, Balzac and the Opera Machine», *The Opera Quarterly*, vol. 27, n.° 1, 2011, pp. 4-31. <<

[243] Rémy Campos, «Le commerce de la critique: Journalisme musical et corruption au milieu du XIXe siècle», *Sociétés & Représentations*, n.° 40, 2015/2 (otoño), pp. 221-245. <<

[244] John Rosselli, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi: The Role of the Impresario*, Cambridge, 1984, p. 144. <<

[245] Crosten, *French Grand Opera*, pp. 24-25. <<

[246] Kerry Murphy, *Hector Berlioz and the Development of French Music Criticism,* Ann Arbor, 1988, pp. 53, 70-71; Henry Raynor, *Music and Society since 1815,* Nueva York, 1976. <<

[247] Tamvaco, *Les Cancans*, vol. 1, pp. 285-286. <<

[248] Véron, *Mémoires*, vol. 3, pp. 232-241; Crosten, *French Grand Opera*, pp. 41-45; Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France*, vol. 1, p. 192. <<

[249] Heinrich Heine, «Über die französische Bühne: Vertraute Briefe an August Lewald», en *Sämtliche Schriften*, ed. Klaus Brie-

gleb, 6 vols., Múnich, 1968, vol. 3, p. 339. <<

[250] Citado en Carlotta Sorba, «To Please the Public: Composers and Audiences in Nineteenth-Century Italy», *The Journal of Interdisciplinary History*, vol. 36, n.º 4, *Opera and Society: Part II* (primavera de 2006), p. 609. <<

[251] Stendhal, *Life of Rossini*, p. 207 (el subrayado es de Stendhal). [Hay trad. cast.: *Vida de Rossini*; seguida de *Notas de un «dilettante»*, Barcelona, Aguilar, 1987.] <<

[252] Robert Letellier, *Meyerbeer's Robert le diable: The Premier Opéra Romantique*, Newcastle, 2012, p. 108. <<

[253] Arthur Loesser, *Men, Women and Pianos: A Social History*, Londres, 1955, pp. 156-157. <<

[254] Loesser, *Men, Women and Pianos*, p. 362. <<

[255] *Ibid*., p. 235. <<

[256] Mary Burgan, «Heroines at the Piano: Women and Music in Nineteenth-Century Fiction», en Nicholas Temperley (ed.), *The Lost Chord: Essays on Victorian Music*, Bloomington, 1989, p. 43. <<

[257] Cyril Ehrlich, *The Piano: A History*, Oxford, 1976, pp. 10, 27-34, 37, 109-110. <<

[258] Loesser, *Men, Women and Pianos*, p. 386; Andreas Ballstaedt y Tobias Widmaier, *Salonmusik: Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*, Wiesbaden, 1989, p. 32. <<

[259] Benjamin Vogel, «The Piano as a Symbol of Burgher Culture in Nineteenth-Century Warsaw», *The Galpin Society Journal,* vol. 46, marzo de 1993, pp. 137-146. <<

[260] Anne Swartz, «Technological Muses: Piano Builders in Russia, 1810-1881», *Cahiers du monde russe,* vol. 43, n.º 1, enero-marzo de 2002, p. 122. <<

[261] Ivan Turgenev, *Home of the Gentry*, trad. Richard Freeborn, Londres, 1970, pp. 169-170. [Hay trad. cast.: *Nido de no-*

bles, trad. de Joaquín Fernández-Valdés, Barcelona, Alba Editorial, 2014.] <<

[262] Ballstaedt y Widmaier, *Salonmusik*, p. 194. <<

[263] Leon Botstein, «Listening Through Reading: Musical Literacy and the Concert Audience», *19th-Century Music*, vol. 16, n.º 2, 1992 (otoño), p. 135. <<

[264] Thomas Christensen, «Four-Hand Piano Transcription and Geographies of Nineteenth-Century Musical Reception», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 52, n.º 2, 1999 (verano), pp. 255-298 (estadísticas en la p. 257). <<

[265] Richard Wagner, *My Life*, trad. Andrew Gray Cambridge, 1983, p. 155. [Hay trad. cast.: *Mi vida*, Madrid, Turner, 1989.] <<

[266] H. C. Robbins Landon (ed.), *Haydn: Chronicle and Works*, 5 vols., Londres, 1976-1980, vol. 1, pp. 350-351; Blanning, *Culture of Power*, pp. 166-168. <<

[267] Jan Swafford, *Johannes Brahms: A Biography*, Nueva York, 1997, p. 153. <<

[268] Jan Swafford, *Beethoven: Triumph and Anguish*, Nueva York, 2014, pp. 453-454, 477. <<

[269] *Ibid.*, p. 263. Véase también Staffan Albinsson, «Early Music Copyrights: Did They Matter for Beethoven and Schumann?», *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 43, n.º 2, 2012, pp. 265-302. <<

[270] Rosselli, *Life of Bellini*, p. 64. <<

[271] *Ibid.*, pp. 75-77; Timothy King, «Patronage and Market in the Creation of Opera before the Institution of Intellectual Property», *Journal of Cultural Economics*, vol. 25, n.º 1, febrero de 2001, p. 40; John Rosselli, «Verdi e la storia della retribuzione del compositore italiano», *Studi Verdiani*, vol. 2, 1983, p. 17. <<

[272] *Ibid.*, pp. 75-77; Timothy King, «Patronage and Market in the Creation of Opera before the Institution of Intellectual Property», *Journal of Cultural Economics*, vol. 25, n.º 1, febrero de 2001, p. 40; John Rosselli, «Verdi e la storia della retribuzione del compositore italiano», *Studi Verdiani*, vol. 2, 1983, p. 17. <<

[273] Curioni, *Mercanti dell'opera*, pp. 77, 244. <<

[274] Nauhaus (ed.), *Marriage Diaries of Robert and Clara Schumann*, p. 200. <<

[275] Beatrix Borchard, «"Ma chère petite Clara – Paulin de mon Coeur": Clara Schumann et Pauline Viardot, une amitié d'artistes franco-allemande», *Cahiers*, n.º 20, 1996, p. 138; Fitzlyon, *Price of Genius*, pp. 210-211. <<

[276] Jackson, *Giacomo Meyerbeer*, pp. 128-129. Véase también Leon Plantinga, *Schumann as Critic*, New Haven, 1967. <<

[277] *PSS*, vol. 1, p. 286. <<

[278] Hector Berlioz, *Evenings with the Orchestra*, ed. y trad. de Jacques Barzun, Nueva York, 1956, p. 68. [Hay trad. cast.: *Las tertulias de la orquesta*, Madrid, Akal, 2015.] <<

[279] William Weber, «The Origins of the Concert Agent in the Social Structure of Concert Life», en Hans Bödeker, Patrice Veit y Michael Werner (eds.), *Le Concert et son public: Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914*, París, 2002, p. 134; Jeffrey Cooper, *The Rise of Instrumental Music and Concert Series in Paris 1828-1871*, Ann Arbor, 1983, pp. 102-103. <<

[280] Cyril Ehrlich, *First Philharmonic: A History of the Royal Philharmonic Society*, Oxford, 1995, pp. 33-44. <<

[281] William Weber, «Wagner, Wagnerism and Musical Idealism», en David Large y William Weber (eds.), *Wagnerism in European Culture and Politics*, Ithaca, 1984, p. 50. <<

[282] *PSS*, vol. 1, p. 286. <<

[283] Hector Berlioz, *Evenings with the Orchestra*, p. 68. <<

[284] William Weber, «The Origins of the Concert Agent in the Social Structure of Concert Life», en Hans Bödeker, Patrice Veit y Michael Werner (eds.), *Le Concert et son public: Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914*, París, 2002, p. 134; Jeffrey Cooper, *The Rise of Instrumental Music and Concert Series in Paris 1828-1871*, pp. 102-103. <<

[285] Cyril Ehrlich, *First Philharmonic: A History of the Royal Philharmonic Society*, Oxford, 1995, pp. 33-44. <<

[286] William Weber, «Wagner, Wagnerism and Musical Idealism», en David Large y William Weber (eds.), *Wagnerism in European Culture and Politics*, Ithaca, 1984, p. 50. <<

[287] Murphy, *Hector Berlioz*, pp. 137-138. <<

[288] Peter Schmitz, *Johannes Brahms und der Leipziger Musikverlag Breitkopf & Härtel*, Gotinga, 2009, p. 71. <<

[289] Weber, «Wagner, Wagnerism and Musical Idealism», p. 38. <<

[290] James Garratt, *Music, Culture and Social Reform in the Age of Wagner*, Cambridge, 2010, p. 117; Botstein, «Listening Through Reading», p. 133; Cecelia Hopkins Porter, «The New Public and the Reordering of the Musical Establishment: The Lower Rhine Music Festivals, 1818-1867», *19th-Century Music*, vol. 3, n.º 3, marzo de 1980, pp. 219-223. <<

[291] William Weber, *Music and the Middle Class: The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna*, Londres, 1975, nueva edición 2004, p. 24. <<

[292] Cooper, *Rise of Instrumental Music*, pp. 69-70. <<

[293] William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge, 2008, pp. 162-164. [Hay trad. cast.: *La gran transformación en el gusto musical*, Fondo de Cultura Económica, 2012.] <<

[294] «What is the Meaning of the Word "Classical" in a Musical Sense?», *Musical Library Monthly Supplement*, n.º 25, abril de

1836, pp. 64-65; Weber, *Great Transformation*, pp. 122-124. <<

[295] Melanie Stier, *Pauline Viardot-Garcia in Grossbritannien und Irland*, Hildesheim, 2012, pp. 175-179, 213-216; Fitzwilliam Museum, Cambridge, Gen/G/Gounod/3, Charles Gounod a Henry Chorley, 21 de febrero de 1851. Véase también Nikolái Zekulin, «Pauline Viardot et la "Musique ancienne"», *Cahiers,* n.º 34, 2010, pp. 47-77. La primera representación de una ópera completa de Handel después de la muerte del compositor en 1759 fue la producción de *Rodelinda* a cargo de Oskar Hagen en Gotinga en 1920 (comunicación de Barbara Diana). <<

[296] Walker, *Franz Liszt: The Virtuoso Years*, p. 289. <<

[297] Cairns (trad. y ed.), *Memoirs of Hector Berlioz*, p. 250. [Hay trad. cast.: *Memorias*, Madrid, Akal, 2017.] <<

[298] HL, MUS 264 (365), diario de Pauline Viardot, recuerdo fechado en 1887. <<

[299] Véase James Hudson, *Listening in Paris: A Cultural History*, Berkeley, Calif., 1995; Richard Sennett, *The Fall of Public Man: On the Social Psychology of Capitalism*, Nueva York, 1974. [Hay trad. cast.: *El declive del hombre público*, Barcelona, Anagrama, 2011]. Véase también Weber, *Music and the Middle Class*, p. XXIX. <<

[300] Christina Bashford, «Public Chamber-Music Concerts in London, 1835-50: Aspects of History, Repertory and Reception», tesis doctoral, King's College London, 1996, p. 173. <<

[301] Antje Pieper, *Music and the Making of Middle-Class Culture: A Comparative History of Nineteenth-Century Leipzig and Birmingham*, Londres, 2008, pp. 99-103. <<

[302] Christopher Gibbs y Dana Gooley (eds.), *Franz Liszt and His World*, Princeton, 2006, pp. 153-160. <<

[303] Devriès, «La "Musique à bon marché"», p. 231. <<

[304] Garratt, *Music, Culture and Social Reform*, pp. 117-121. <<

[305] Joel-Marie Fauquet, «L'Association des artistes musiciens et l'organisation du travail de 1843 à 1853», en Hughes Dufourt y J.-M. Fauquet, *La Musique et le pouvoir*, París, 1987, pp. 103-111. <<

[306] Swafford, *Beethoven*, pp. 934-935; Berlioz, *Evenings with the Orchestra*, p. 343; Opieńsky (ed.), *Chopin's Letters*, p. 295. <<

[307] *PSS*, vol. 1, pp. 231-232. <<

[308] *Ibid.*, p. 248. <<

[309] Afanasy Fet, *Moi vospominaniia*, 2 vols., Moscú, 1890-1891, vol. 1, p. 113. <<

[310] *PSS*, vol. 1, pp. 307-308. <<

[311] Héritte-Viardot, *Une famille de grands musiciens*, p. 118. <<

[312] Véase Waddington, «Role of Courtavenel». <<

[313] TMS, pp. 204-208. <<

[314] Michael Steen, *Enchantress of Nations. Pauline Viardot: Soprano, Muse and Lover*, Cambridge, 2007, p. 153. <<

[315] Zavani (ed.), *Donizetti*, p. 641. <<

[316] ROH, Collections, SC 1/1/10-11, Diario y correspondencia de Frederick Gye, 18-20 de julio de 1849, 27 de octubre de 1850. <<

[317] HL, MUS 264 (365), Pauline Viardot Journal, con fecha de 1887. <<

[318] Mackinlay, *Garcia the Centenarian*, pp. 96-97. <<

[319] Belinda Jack, *George Sand: A Woman's Life Writ Large*, Londres, 2001, p. 304. <<

[320] Jeffrey Kallberg, «Chopin in the Marketplace: Aspects of the International Music Publishing Industry», *Notes*, vol. 39, n.º 3, marzo de 1983, p. 549l; Opieńsky (ed.), *Chopin's Letters*, p. 169; Tad Szulc, *Chopin in Paris: The Life and Times of the Romantic Composer*, Nueva York, 1998, p. 223. <<

[321] *Breitkopf und Härtel in Paris: The Letters of their Agent Heinrich Probst between 1833 and 1840*, trad. Hans Lenneberg, Stuyvesant, 1990, pp. 25, 61. <<

[322] Kallberg, «Chopin in the Marketplace», p. 550; Opieńsky (ed.), *Chopin's Letters,* vol. 1, pp. 334, 358, 648-649. <<

[323] TMS, p. 105. <<

[324] Alan Walker, *Fryderyk Chopin: A Life and Times*, Londres, 2018, pp. 564-565. <<

[325] Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, Neuchâtel, 1979, p. 264. <<

[326] Carolyn Shuster, «Six Mazurkas de Frédéric Chopin transcrites pour chant et piano par Pauline Viardot», *Revue de Musicologie*, vol. 75, n.º 2, 1989, pp. 265-283. Véase también Magdalena Chylińska, John Comber y Artur Szklener (eds.), *Chopin's Musical Worlds: The 1840s*, trad. de John Comber, Varsovia, 2007, pp. 126-137. <<

[327] Citado en Seljak, *Ivan Turgenevs Ökonomien*, p. 89. <<

[328] *Ibid*., p. 92 <<

[329] *PSS*, vol. 1, p. 215. <<

[330] *Ibid*., p. 232 <<

[331] Nikitina (ed.), *Letopis zhizni i tvorchestva I. S. Turgeneva*, p. 135. <<

[332] *PSS*, vol. 1, p. 267. <<

[333] BNF, NA Fr. 16274, Papiers Viardot, vol. 7, Lettres adressées à Louis Viardot, p. 23. <<

[334] BNF, Aux Électeurs […] de Seine-et-Marne, Louis Viardot, 20 de marzo de 1848. <<

[335] Jean Larnac, *George Sand révolutionnaire*, París, 1947, p. 163. <<

[336] ANF, AJ/13/180, 2, AJ 13/1160, 9, Correspondencia entre Ledru Rollin y Duclot, 1848; ANF, AJ/13/180, 2, Fermetu-

re, «Au nom du peuple», abril de 1848. <<

[337] TMS, p. 248. <<

[338] *Ibid*., pp. 249-250. <<

[339] BNF, NA 16274, Papiers de Pauline Viardot, vol. 1, p. 130, Manuel Garcia a Pauline Viardot. <<

[340] Shuster, «Six Mazurkas», p. 270; Mackinlay, *Garcia the Centenarian*, p. 170; BL MUS 329 folio 129, 31 de mayo de 1848; Carta de Paulin Viardot a Lord Falmouth, junio de 1848, colección particular. <<

[341] NYPL, JOE 82-1, 14, Carta de Pauline Viardot a Julius Rietz, 7 de junio de 1839; TMS, p. 256. <<

[342] TMS, p. 259. <<

[343] Brzoska y Strohmann (eds.), *Meyerbeer: Le Prophète*, pp. 152-156. <<

[344] *Diaries of Giacomo Meyerbeer*, vol. 2: *1840-1849*, p. 296. <<

[345] BNF, NA 16274, Papiers de Pauline Viardot, vol. 3, Lettres adressées à Louis Viardot, pp. 177-178, Meyerbeer a Louis Viardot, 24 de junio de 1848. <<

[346] Zimmermann, *Giacomo Meyerbeer*, p. 339; *Diaries of Giacomo Meyerbeer*, vol. 2, pp. 295-298. <<

[347] Letellier, *Meyerbeer Studies*, p. 196. <<

[348] *L'âne à Baptiste, ou, Le berceau du socialisme, grande folie lyrique en quatre actes et douze tableaux*, París, 1849. <<

[349] Zimmermann, *Giacomo Meyerbeer*, p. 326. <<

[350] Gerhard, *Urbanization of Opera*, pp. 254 y ss. <<

[351] Karin Pendle, *Eugène Scribe and French Opera of the Nineteenth Century*, Ann Arbor, 1979, pp. 502-504. <<

[352] Frederic Coubes, «Pauline Viardot dans *Le Prophète*», *Cahiers*, n.º 2, 1978, pp. 109-116. <<

[353] Stier, *Pauline Viardot-Garcia in Grossbritannien*, pp. 44-46, 50. <<

[354] Gautier, *Histoire de l'art dramatique*, p. 86. <<

[355] Marie-Hélène Coudroy, *La Critique parisienne des «grands opéras» de Meyerbeer*, París, 1988, p. 11. <<

[356] Brzoska y Strohmann (eds.), *Meyerbeer: Le Prophète*, p. 158; Giacomo Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher*, ed. Heinz Becker, 8 vols., Berlín, 1959, 2006, vol. 4, pp. 487-488; Fitzlyon, *Price of Genius*, p. 245; TMS, p. 273. <<

[357] BMD, 091 VIA, Carta de Pauline Viardot a Mme Puzzi (1849); Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher*, vol. 2, pp. 372-373. <<

[358] Fitzwilliam Museum, Cambridge, GEN/T/Turgenev, Turgénev a Henry Chorley, 6 de noviembre de 1849. <<

[359] *PSS*, vol. 1, p. 300. <<

[360] *Ibid.*; Brzoska y Strohmann (eds.), *Meyerbeer: Le Prophète*, p. 465; Robert Letellier, *The Operas of Giacomo Meyerbeer*, Cranbury, 2006, pp. 197-198; Johannes Weber, *Meyerbeer: Notes et souvenirs d'un de ses secrétaires*, París, 1898, p. 90; *Le journal des débats*, 20 y 29 de abril, 27 de octubre de 1849. <<

[361] Murphy, *Hector Berlioz*, p. 134; *La France musicale*, 29 de abril de 1849, p. 3; A. Gozenpud, *I. S. Turgenev*, San Petersburgo, 1994, p. 46; Wellington (ed.), *Journal of Eugène Delacroix*, p. 102. <<

[362] Wagner, *My Life*, p. 436. <<

[363] *Ibid.*, pp. 129-142. <<

[364] Tom Kaufman, «Wagner v Meyerbeer», *The Opera Quarterly*, vol. 19, n.º 4, 2003, pp. 648-649. <<

[365] *Ibid.* <<

[366] Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher*, vol. 3, p. 28. <<

[367] Letellier, *Meyerbeer: A Reader*, p. 306; Kaufman, «Wagner v Meyerbeer», p. 649. <<

[368] Paul Rose, *Wagner: Race and Revolution*, Londres, 1996, pp. 80-82. <<

[369] Hans Becker, *Der Fall Heine-Meyerbeer*, Berlín, 1958, p. 101; Henri Blaze de Bury, *Meyerbeer et son temps*, p. 217. <<

[370] Jim Samson, *Chopin*, Oxford, 1996, p. 260. <<

[371] Benita Eisler, *Chopin's Funeral*, Londres, 2003, p. 3; *PSS*, vol. 1, p. 332. <<

[372] Fitzwilliam Museum, Cambridge, GEN/T/Turgenev, Turguénev a Henry Chorley, 6 de noviembre de 1849. <<

3. LA CULTURA EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA/

[373] «La Villa Medicis en 1840: Souvenirs d'un pensionnaire», *Gazette des beaux-arts*, 1 de abril de 1901, p. 272; Charles Gounod, *Mémoires d'un artiste*, París, 1896, p. 175. <<

[374] Thérèse Marix-Spire, «Gounod and His First Interpreter, Pauline Viardot – Part 1», *The Musical Quarterly,* vol. 31, n.º 2, abril de 1945, pp. 195-196. <<

[375] Véase su carta a Henry Chorley, en la que Gounod le habla de la contribución de Pauline al primer acto en el que le ayudó a cambiar la «oda de Sapho», pero le pide al crítico musical que lo mantenga en secreto: Fitzwilliam Museum, Cambridge, Gen/G/Gounod/1, Charles Gounod a Henry Chorley, 11 de octubre de 1850. <<

[376] A. I. Gertsen, *Sobranie sochinenii v tridtsati tomakh*, Moscú, 1954-1964, vol. 24, p. 17. <<

[377] Patrick Waddington, «Turgenev and Gounod: Rival Strangers in the Viardots' Country Nest», *New Zealand Slavonic Journal*, n.º 2, 1976, p. 14. <<

[378] *NCI*, vol. 1, p. 41. <<

[379] *PSS*, vol. 2, p. 21. <<

[380] *NCI*, vol. 1, pp. 36-39. <<

[381] *Ibid*., vol. 2, p. 20; Waddington, «Turgenev and Gounod», pp. 18-20. <<

[382] *NCI*, vol. 1, p. 41. <<

[383] Waddington, «Turgenev and Gounod», p. 25. <<

[384] BNF, NA 16278, Papiers Viardot, IV, Lettres, pp. 368-369, Pauline Viardot a Iván Turgénev, junio de 1850; Waddington, «Turgenev and Gounod», pp. 25-27. <<

[385] *Ibid*., p. 28. <<

[386] I. S. Turgénev, *Moskovskoe Vremia*, Moscú, 2018, p. 89. <<

[387] A. Ostrovskii, *Turgenev v zapiskakh sovremennikov*, Leningrado, 1929, pp. 91-92; *Turgenevskii sbornik: materialy k Polnomu sobranii sochinenii i pisem I. S. Turgeneva*, 5 vols., Moscú, 1964-1969, vol. 2, p. 326. <<

[388] *PSS*, vol. 2, pp. 40-41. <<

[389] *Ibid*., pp. 71-73. <<

[390] *Ibid*., pp. 74, 82; Seljak, *Ivan Turgenevs Ökonomien*, p. 110. <<

[391] BNF, NA Fr. 16274, Papiers Viardot, vol. 7, Lettres adressées à Louis Viardot, George Sand a Louis Viardot, 28 de abril de 1858. <<

[392] Gounod, *Mémoires*, p. 187. <<

[393] Véase Steven Huebner, *The Operas of Charles Gounod*, Oxford, 1990, p. 31. <<

[394] BNF, NA Fr. 16278, Papiers Viardot, vol. 7, Varia, p. 15, 28 de febrero de 1851. <<

[395] *The Times*, 11 de agosto de 1851, p. 3. Véase Stier, *Pauline Viardot-Garcia in Grossbritannien*, pp. 112 y ss. <<

[396] Pauline Viardot a Joquina Garcia, julio de 1851, colección particular. <<

[397] Paul Young, *Globalization and the Great Exhibition: The Victorian New World Order,* Basingstoke, 2009, pp. 51-52; Charles Babbage, *The Exposition of 1851*, Londres, 1851, pp. 42-43. <<

[398] Karl Marx y Friedrich Engels, «Review: May-October 1850», *Neue Rheinische Zeitung*, cita extraída de Marxist-org Internet Archive. <<

[399] Clare Pettitt, *Patent Inventions: Intellectual Property and the Victorian Novel*, Oxford, 2004, p. 86. <<

[400] Walter Benjamin, *The Arcades Project*, ed. Rolf Tiedemann, trad. Howard Eiland y Kevin McLaughlin, Nueva York, 2002. <<

[401] Pettitt, *Patent Inventions*, pp. 145-146; Charles Fay, *The Palace of Industry 1851*, Cambridge, 1951, p. 53. <<

[402] Valentin Kovalev, «Zapiski okhotnika», *I. S. Turgeneva: voprosy genezisa*, Moscú, 1980, pp. 54-58; V. P. Botkin e I. Turgénev, *Neizdannaia perepiska, 1851-1869*, Moscú-Leningrado, 1930, p. 12. <<

[403] W. Rowe, *Through Gogol's Looking Glass*, Nueva York, 1976, p. 113; *PSS*, vol. 2, p. 122. <<

[404] GJ, vol. 2, p. 499. <<

[405] A. Dunin, «Ssylka I. S. Turgeneva v Orlovskuiu gub», *Minuvshchie gody*, n.° 8, 1908, pp. 34-36; *Vsemirnyi vestnik*, n.° 1, 1901, Prilozhenie (Appendix), p. 31; Waddington, «Some Gleanings on Turgenev», p. 211; *PSS*, vol. 2, pp. 134-135. <<

[406] *PSS*, vol. 2, p. 135; Kovalev, «Zapiski okhotnika», p. 196; Yulian Oksman, *I. S. Turgenev. Issledovaniia i materialy*, Odessa, 1921, pp. 18-20, 31-42. <<

[407] *Russkoe bogatstvo*, n.° 8, agosto de 1894, p. 476. <<

[408] B. Sokolov, «Muzhik v izobrazhenii Turgeneva», en I. N. Rozanov e Iu. M. Sokolov (eds.), *Tvorchestvo Turgeneva: svornik statei*, Moscú, 1920, p. 203. <<

[409] Véase por ejemplo «Photographs from Russian Life», *Fraser's Magazine*, agosto de 1854, p. 210; Alphonse de Lamartine, «Littérature Russe: Ivan Tourgueneff: CXXXI Entretien», en *Cours familier de littérature par mois*, París, 1866; N. M., «Cherty iz parizhskoi zhizni I. S. Turgeneva», *Russkaia mysl'*, n.° 11, 1883, p. 325. <<

[410] Kovalev, «Zapiski okhotnika», p. 120; Patrick Waddington, *Turgenev and George Sand: An Improbable Entente*, Londres, 1981, p. 66. <<

[411] Dunin, «Ssylka», p. 38; *PSS*, vol. 2, pp. 34, 40, 42-43, 165, 197. <<

[412] HL, MUS 232/10, Meyerbeer a Pauline Viardot, 14 de mayo de 1852. <<

[413] *PSS*, vol. 2, p. 159; T. N. Livanova, *Opernaia kritika v Rossii*, vol. 1, vyp. 2, Moscú, 1967, pp. 11, 34. <<

[414] HL, MUS 264 (76), Pauline Viardot a Louis Viardot, 17 de marzo, 22 de abril de 1853; Pauline Viardot a Louis Viardot, 25 de abril de 1853, colección particular. <<

[415] HL, MUS 264 (76), Pauline Viardot a Louis Viardot, 27 de marzo de 1853. <<

[416] Philip Taylor, *Anton Rubinstein: A Life in Music*, Bloomington, 2007, p. 41; V. T. Sokolov, «A. S. Dargomyzhskii v 1856-1869 gg.», *Russkaia Starina*, vol. 46, n.° 5, 1885, p. 345. <<

[417] *PSS*, vol. 2, p. 200; Fitzlyon, *Price of Genius*, pp. 291-292. <<

[418] «Turgenev v dnevnike P. A. Vasil'chikova», en *I. S. Turgenev. Novye materialy i issledovaniia: Literaturnoe Nasledstvo*, Moscú, 1967, p. 349; Dunin, «Ssylka», p. 37; *PSS*, vol. 2, p. 244. <<

[419] *Soch*., vol. 7, pp. 220-229. <<

[420] Seljak, *Ivan Turgenevs Ökonomien*, pp. 114-116, 491; *PSS*, vol. 3, pp. 62, 77, 143. <<

[421] René Bouvier y Édouard Maynial, *Les Comptes dramatiques de Balzac*, París, 1938, p. 85. Honoré de Balzac, *Correspondance*, ed. Roger Pierrot, París, 1962, vol. 2, pp. 621, 740. <<

[422] Pettitt, *Patent Inventions*, p. 65; Christophe Charle, «Le Champ de la production littéraire», en Chartier y Martin (eds.), *Le Temps des éditeurs*, París, 1985, vol. 3, pp. 148-150. <<

[423] Frédéric Barbier, «Le commerce international de la librairie française au XIXe siècle (1815-1913)», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 28, n.º 1, 1981, pp. 94-117. <<

[424] Christine Haynes, *Lost Illusions: The Politics of Publishing in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Mass., 2010, p. 76; Herman Dopp, *La Contrefaçon des livres français en Belgique 1815-1852*, Lovaina, 1932, pp. 74-76, 81, 94. <<

[425] Catherine Seville, *The Internationalisation of Copyright Law: Books, Buccaneers, and the Black Flag in the Nineteenth Century*, Cambridge, 2006, p. 16; Peter Baldwin, *The Copyright Laws: Three Centuries of Trans-Atlantic Battle*, Princeton, 2014, p. 110; Richard Swartz, «Wordsworth, Copyright, and the Commodities of Genius», *Modern Philology*, vol. 89, n.º 4, 1992, pp. 482-509; T. B. Macaulay, *Speeches by Lord Macaulay: With His Minute on Indian Education*, ed. G. M. Young, Oxford, 1935, p. 164. <<

[426] Isabelle Diu and Élisabeth Parinet, *Histoire des auteurs*, París, 2013, pp. 344-347. <<

[427] Graham Robb, *Balzac: A Biography*, Londres, 1994, p. 239; Honoré de Balzac, «Lettre adressée aux écrivains français du XIXe siècle», in *Oeuvres diverses*, ed. Pierre-George Castex, vol. 2, París, 1990, p. 1250. <<

[428] Victor Hugo, *Oeuvres complètes de Victor Hugo: Actes et paroles*, 3 vols., París, 1937-1940, vol. 1, pp. 306-308. <<

[429] Stephan Füssel, *Schiller und seine Verleger* (Frankfurt, 2005), p. 311; Michael Westren, «Development and Debate over Copyright in Imperial Russia, 1828-1917», *Russian History*, vol. 38, n.os 1-2, primavera-verano de 2003, p. 160. <<

[430] Maria Iolanda Palazzolo, «I tre occhi dell'editore: Cultura meridionale e mercato librario tra Otto e Novecento», *Meridiana*, n.º 5, «Città», 1989, pp. 169-198. <<

[431] Alessandro Manzoni, *Epistolario di Alessandro Manzoni*, ed. Giovanni Sforza, 2 vols., Milán, 1883, vol. 2, pp. 49-53. <<

[432] Laura Forti, «Alle origini dell'industria musicale italiana: Casa Ricordi e il diritto d'autore (1808-1892)», tesis doctoral, Università Commerciale Luigi Bocconi, 2006, pp. 29-50; Curioni, *Mercanti dell'opera*, p. 80. <<

[433] Olivero, «Paperback Revolution», en Spiers (ed.), *Culture of the Publisher's Series*, vol. 1, p. 83. <<

[434] Chartier y Martin (eds.), *Histoire de l'édition française*, vol. 3, pp. 138-139, 197-202; Diu y Parinet, *Histoire des auteurs*, p. 171; Ernest Vizetelly, *Emile Zola: Novelist and Reformer*, Londres, 1904, p. 114. <<

[435] GJ, vol. 2, p. 867; George Sand, *Correspondance*, ed. Georges Lubin, 26 vols., París, 1964-1991, vol. 22, pp. 32, 45. [Hay trad. cast.: *Correspondencia*, Marbot Ediciones, 2012.] <<

[436] Haynes, «The Politics of Authorship», p. 106; Frederick Brown, *Flaubert: A Biography*, Londres, 2007, pp. 429-430. <<

[437] Kathryn Hughes, *George Eliot: The Last Victorian*, Lonresn, 1998, pp. 210-211. <<

[438] Diu y Parinet, *Histoire des auteurs*, p. 369. <<

[439] Émile Zola, «Gustave Flaubert», *Oeuvres complètes,* 21 vols., ed. Henri Mitterand, París, 2002-2010, vol. 10, p. 151; Francis Steegmuller (ed. y trad.), *The Letters of Gustave Flaubert, 1857-1880*, Londres, 1982, p. 78. <<

[440] Simon Nowell-Smith, *International Copyright Law and the Publisher in the Reign of Queen Victoria*, Oxford, 1968, pp. 43-44; A. Parménie and C. Bonnier de la Chapelle, *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs: P.-J. Hetzel*, París, 1953, pp. 233-234. <<

[441] Barbier, «Le commerce international de la librairie française», pp. 97-99. <<

[442] Jean-Yves Mollier, «Les Réseaux des libraires européens au milieu du XIXe siècle: L'Exemple des correspondants de la maison d'édition Michel Lévy frères, de Paris», en Barbier (ed.), *Est-ouest*, pp. 126-131. Para más información sobre Lacroix y *Les Misérables*, véase David Bellos, *The Novel of the Century: The Extraordinary Adventure of «Les Misérables»*, Londres, 2017. <<

[443] Jules Hetzel, *La Propriété littéraire et le domaine public payant*, Bruselas, 1860, p. 48. <<

[444] ANF, AJ 13/1178, *Le Droit, Journal des Tribunaux*, 16 de octubre de 1856, pp. 1-2. <<

[445] Forti, «Alle origini dell'industria musicale italiana», p. 40. <<

[446] Nicholas Žekulin, «Early Translations of Turgenev's "Zapiski okhotnika" into German, French and English», *New Zealand Slavonic Journal*, Festschrift en honor a Patrick Waddington, 1994, pp. 229-234; *ibid*., p. 234. <<

[447] «Photographs from Russian Life», p. 210; «*Zapiski okhotnika*», *I. S. Turgeneva (1852-1952): sbornik statei i materialov*, Orel, 1955, pp. 45-47, 112-116. <<

[448] Pavel Annenkov, *The Extraordinary Decade: Literary Memoirs*, ed. Arthur P. Mendel, trans. Irwin R. Titunik, Ann Arbor, 1968, p. 201. <<

[449] Xavier Darcos, «Mérimée slavophile», *Cahiers*, n.º 27, 2003, p. 15; Gilbert Phelps, *The Russian Novel in English Fiction*, Londres, 1956, p. 16; John L. Chamberlain, «Notes on Russian

Influences on the Nineteenth Century French Novel», *The Modern Language Journal*, vol. 33, n.º 5, 1949, pp. 374-376. <<

[450] M. Cadot, *La Russie dans la vie intellectuelle française (1839-1856)*, París, 1967, p. 428; Wellington (ed.), *Journal of Eugène Delacroix*, p. 218. <<

[451] Christophe Charle, *Les Intellectuels en Europe au XIXe siècle: Essai d'histoire comparée*, París, 1996, pp. 123-127. <<

[452] Michel Espagne, *Le Paradigme de l'étranger: Les Chaires de littérature étrangère au XIXe siècle*, París, 1993, pp. 156-157, 195, 275; Thomas Loué, «La *Revue des deux mondes* et ses libraires étrangers dans la lutte contre la contrefaçon belge (1848-1852)», en Mollier (ed.), *Le Commerce de la librairie*, p. 327. <<

[453] Sassoon, *The Culture of the Europeans*, pp. 33, 51. <<

[454] Chevrel, D'hulst y Lombez (eds.), *Histoire des traductions*, pp. 266 y ss. <<

[455] Lieven D'hulst, «Traduire L'Europe en France entre 1810 et 1840», en Michel Ballard (ed.), *Europe et traduction*, Ottawa, 1998, pp. 137-155; Chevrel, D'hulst y Lombez (eds.), *Histoire des traductions*, pp. 286, 293-294; Michael Hollington (ed.), *The Reception of Charles Dickens in Europe*, 2 vols., Londres, 2013, vol. 1, pp. 20, 169. <<

[456] Sassoon, *Culture of the Europeans*, p. 39; Peter France y Kenneth Haynes (eds.), *The Oxford History of Literary Translation in English*, vol. 4: *1790-1900*, Oxford, 2006, p. 34. <<

[457] Norbert Bachleitner, «Produktion, Tausch und Übersetzung im österreichischen Buchhandel im 19. Jahrhundert», en Barbier (ed.), *Est-ouest*, pp. 115, 122. <<

[458] Isabelle Olivero, *L'Invention de la collection: De la diffusion de la littérature et des savoirs à la formation du citoyen au XIXe siècle*, París, 1999, p. 106; Jean-François Botrel, «L'Exportation des livres et modèles éditoriaux français en Espagne et en Amérique latine (1814-1914)», en Jacques Michon y Jean-Yves Mollier (eds.), *Les*

Mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIIIe siècle à l'an 2000, París, 2001, p. 224. <<

[459] Sassoon, *Culture of the Europeans*, p. 51. [Hay trad. cast.: *Cultura, el patrimonio común de los europeos*, Barcelona, Crítica, 2006]; Adriaan van der Weel, «Nineteenth-Century Literary Translations from English in a Book Historical Context», en Martine de Clercq, Tom Toremans y Walter Verschueren (eds.), *Textual Mobility and Cultural Transmission*, Leuven, 2006, pp. 27-40. <<

[460] Philippe Régnier, «Littérature nationale, littérature étrangère au XIXe siècle: La Fonction de la *Revue des deux mondes* entre 1829 et 1870», en Michel Espagne y Michael Werner (eds.), *Philologiques. III. Qu'est-ce qu'une littérature nationale? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, París, 1994, p. 300. <<

[461] Hollington (ed.), *Reception of Charles Dickens in Europe*, vol. 1, pp. xxv-xxiii, 6-7, que fecha incorrectamente la primera traducción rusa de una obra de Dickens, *Dombey e hijo*, en 1847. *Los papeles del club Pickwick* se había traducido al ruso en una edición abreviada en 1838, y en edición completa en 1840. <<

[462] Citado en Stephen Regan (ed.), *The Nineteenth-Century Novel: A Reader*, Londres, 2001, p. 23. Véase también, Joseph T. Flibbert, «Dickens and the French Debate over Realism: 1838-1856», *Comparative Literature*, vol. 23, n.° 1, 1971 (invierno), pp. 18-31. <<

[463] Hollington, *Reception of Charles Dickens in Europe*, pp. 20 y ss. <<

[464] Patrick Waddington, «Dickens, Pauline Viardot, Turgenev: A Study in Mutual Admiration», *New Zealand Slavonic Journal*, n.° 1, 1974, pp. 59-60. <<

[465] *Ibid.*, p. 60. <<

[466] Champfleury, *Le Réalisme*, París, 1857, p. 6. <<

[467] Elizabeth Barrett Browning, *Aurora Leigh*, Nueva York, 1996, p. 149. <<

[468] Champfleury, *Réalisme*, p. 2. <<

[469] George Eliot, «The Natural History of German Life», *The Essays of "George Eliot" Complete*, Nathan Sheppard (ed.), Nueva York, 1883, p. 143; Aleksandr Zvigil'skii, *Ivan Turgenev i Frantsiia: Sbornik statei*, Moscú, 2010, p. 92. <<

[470] Peter James Bowman, «Fontane and the Programmatic Realists: Contrasting Theories of the Novel», *The Modern Language Review,* vol. 103, n.º 1, enero de 2008, pp. 130-131. Sobre Turgénev y Viedert, véase Vladimir Viedert y Nicholas Žekulin, «The Viedert-Turgenev Correspondence», *New Zealand Slavonic Journal*, 1991, pp. 1-50. <<

[471] Eliot, «Natural History of German Life», p. 271. Véase también John Rignall, *George Eliot, European Novelist*, Farnham, 2011. <<

[472] *PSS*, vol. 2, pp. 191, 201, 205, 306; Zvig., p. 168. <<

[473] Elizabeth McCauley, *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, New Haven, 1994, pp. 39, 73; Elizabeth McCauley, *A. A. E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, Londres, 1985; Peter Hamilton y Roger Hargreaves, *The Beautiful and the Damned: The Creation of Identity in Nineteenth-Century Photography*, Londres, 2001; Quentin Bajac, «"Une branche d'industrie assez importante": L'Économie de daguerréotype à Paris, 1839-1850», en *Le Daguerréotype français: Un objet photographique*, París, 2003, pp. 47-48. <<

[474] Charles Baudelaire, «Le Public moderne et la photographie: Lettre à M. le Directeur de la *Revue française* sur le Salon de 1859», *Revue française*, vol. XVII, 20 de junio de 1859, p. 263. <<

[475] *Galerie des contemporains. Texte biographie par Dollingen. Portraits en pied, photographés par Disdéri*, París, 1861. <<

[476] NYPL, JOE 82-1, 32, Carta de Pauline Viardot a Julius Rietz, 23 de abril de 1859; TMS, p. 286. <<

[477] Theodore Zeldin, *France, 1848-1945*, 2 vols., Oxford, 1973-1977, vol. 2: *Intellect, Taste and Anxiety*, pp. 435-436; Dominique de Font-Réaulx, *Painting and Photography: 1839-1914*, París, 2012, pp. 144 y ss.; Hamilton y Hargreaves, *Beautiful and the Damned*, p. 45. <<

[478] Existe una cantidad vastísima de textos sobre Dickens, la literatura realista inglesa y el impacto de la fotografía a mediados de la era victoriana. Una Buena introducción es la de Nancy Armstrong, *Fiction in the Age of Photography: The Legacy of British Realism*, Cambridge, Massachusetts, 1999. <<

[479] Charles Dickens, *Bleak House,* 1853. [Hay trad. cast.: *Casa desolada*, trad. de José Luis Crespo Fernández, Madrid, Montesinos, 2007, p. 11.] <<

[480] Véase por ejemplo Gustave Flaubert, *Correspondance*, 5 vols., Jean Bruneau e Yvan Leclerc (eds.), París, 1973-2007, vol. 2, p. 35 (carta a Louise Colet, 16 de enero de 1852). [En castellano las cartas de Flaubert a Louise Colet están editadas en *Cartas a Louise Colet*, Madrid, Siruela, 2003.] <<

[481] GJ, vol. 1, p. 642. <<

[482] Gustave Flaubert, *Sentimental Education*, cap. 3. [Hay trad. cast.: *La educación sentimental*, trad. de María Pons Irazazábal y Hermenegildo Giner de los Ríos, Barcelona, Penguin Clásicos, 2015.] <<

[483] Roland Barthes, «The Reality Effect», en *The Rustle of Language*, trad. de Richard Howard, Nueva York, 1986, pp. 141-148. [Hay trad. cast.: «El efecto de realidad», en *El susurro del lenguaje*, trad. de Cristina Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1987.] <<

[484] Champfleury, *Réalisme*, p. 96. <<

[485] Viardot, *Espagne et beaux-arts*, p. 353. <<

[486] Charles Baudelaire, «The Salon of 1859», en *The Mirror of Art: Critical Studies*, Londres, 1955, pp. 228-229. <<

[487] Roubert Paul-Louis, «La critique de la photographie, ou la genèse du discours photographique dans la critique d'art, 1839-1859», *Sociétés & Représentations*, n.º 40, 2015/2 (otoño), pp. 213-214. <<

[488] Émile Zola, «L'École française de peinture à l'exposition de 1878», *Oeuvres complètes*, pp. 992-993. <<

[489] Albert de la Fizilière, «Les Auberges illustrées», *L'Illustration,* vol. 22, 24 de diciembre de 1853, p. 425. <<

[490] Véase la John Rand Collection en la Smithsonian Institution: http://www.aaa.si.edu/collections/john-goffe-rand-papers-6737/more <<

[491] Sobre el impacto de la fotografía en los pintores paisajistas de Barbizon, véase Kermit Champa, *The Rise of Landscape Painting in France: Corot to Manet*, Manchester, New Hampshire, 1991, pp. 82 y ss.; André Jammes y Eugenia Janis, *The Art of French Calotype*, Princeton, 1983, pp. 82-91; Kimberly Jones *et al.*, *In the Forest of Fontainebleau: Painters and Photographers from Corot to Monet*, New Haven, 2008, pp. 154-63; Malcolm Daniel, *Eugène Cuvelier: Photographer in the Circle of Corot*, Nueva York, 1996, pp. 13-15; Aaron Scharf, *Art and Photography*, Londres, 1979, pp. 77-79, 89-92. [Hay trad. cast.: *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.] <<

[492] I. S. Zil'bershtein, «Vospomonaniia I. E. Tsvetkova, 1874», en *I. S. Turgenev. Novye materialy i issledovaniia: Literaturnoe Nasledstvo*, p. 417. <<

[493] I. S. Turguénev, *Sketches from a Hunter's Album* (1852), p. 247. [Este libro se ha traducido en castellano con diversos títulos: *Relatos de un cazador*, Madrid, Austral, 1962; *Memorias de un cazador*, Madrid, Cátedra, 2007; *Del álbum de un cazador*, Barcelona, El Aleph, 2011, y *Relatos de un cazador*, Madrid, Verbum,

2018. La traducción que aquí se cita es la de *Del álbum de un cazador* de El Aleph]; Alphonse Daudet, *Quarante ans de Paris, 1857-1897*, Ginebra, 1946, p. 268. Véase también Cynthia Marsh, «Turgenev and Corot: An Analysis of the Comparison», *The Slavonic and East European Review*, vol. 61, n.º 1, Kiev Congress Papers, enero de 1983, pp. 107-117. <<

[494] René Brimo, *L'Évolution du goût aux États-Unis d'après l'histoire des collections*, París, 1938, p. 51. <<

[495] Simon Kelly, «Early Patrons of the Barbizon School: The 1840s», *Journal of the History of Collections*, vol. 16, n.º 2, 2004, pp. 161-172; Rolande Miquel y Pierre Miquel, *Théodore Rousseau: 1812-1867*, París, 2010, p. 110. <<

[496] Nicholas Green, *The Spectacle of Nature: Landscape and Bourgeois Culture in Nineteenth-Century France*, Manchester, 1990, pp. 118-119; Jones *et al.*, *In the Forest of Fontainebleau*, pp. 21-23. <<

[497] Petra ten-Doesschate Chu (ed. y trad.), *The Letters of Gustave Courbet*, Chicago, 1992, pp. 60, 98-99. <<

[498] Petra ten-Doesschate Chu, *The Most Arrogant Man in France: Gustave Courbet and the Nineteenth-Century Media Culture*, Princeton, 2007, pp. 50-52, 148. <<

[499] Citado en Font-Réaulx, *Painting and Photography*, p. 60. <<

[500] BNF, Yb3 1739 (1)-4, Gustave Courbet a Champfleury, noviembre de 1854. <<

[501] *Ibid.*, Courbet a Champfleury, noviembre de 1854. Para esta interpretación de *L'Atelier* véase Béatrice Joyeux-Prunel, *Les Avant-gardes artistiques 1848-1918*, París, 2015, p. 53. <<

[502] *Paris Universal Exhibition, 1855. Catalogue of the Works Exhibited in the British Section of the Exhibition, in French and English; Together with Exhibitors' Prospectuses, Prices Current, &c.*, Londres, 1855, p. 2. <<

[503] Pierre Assouline, *Discovering Impressionism: The Life of Paul Durand-Ruel*, Nueva York, 2004, p. 58. <<

[504] Gerstle Mack, *Gustave Courbet*, Nueva York, 1951, p. 137. Véase también Oskar Bätschmann, *The Artist in the Modern World: The Conflict between Market and Self-Expression*, Cologne, 1997, pp. 122-130. <<

[505] Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,* trad. J. A. Underwood, Londres, 2008, p. 12. [Hay trad. cast.: *Discursos Interrumpidos I*, trad. de Jesús Aguirre, Buenos Aires, Taurus, 1989.] <<

[506] Bayer y Page, *Development of the Art Market in England*, pp. 86, 247. <<

[507] *Ibid.*, p. 120; Jeremy Maas, *Gambart: Prince of the Victorian Art World*, Londres, 1975, pp. 115-116. En una carta a George Pennell, comercializador de estampas como él, el 12 noviembre de 1860, Gambart le explica el diseño del plan de negocio. Está reproducida en Robert Verhoogt, *Art in Reproduction: Nineteenth-Century Prints after Lawrence Alma-Tadema, Jozef Israëls and Ary Scheffer*, Ámsterdam, 2007, pp. 185-186. <<

[508] Pamela Fletcher, «Creating the French Gallery: Ernest Gambart and the Rise of the Commercial Art Gallery in Mid-Victorian London», *Nineteenth-Century Art Worldwide*, vol. 6, n.º 1 (primavera), 2007. <<

[509] La explotación de este vacío legal por pate de Goupil terminó en una demanda presentada por los descendientes de Scheffer, Delaroche y Vernet contra su empresa. Véase Agnès Penot, *La Maison Goupil: Galerie d'art internationale au XIXe siècle*, París, 2017, pp. 56-57. <<

[510] Verhoogt, *Art in Reproduction*, pp. 292-294, 304. <<

[511] Henri Béraldi, *Les Graveurs du XIXe siècle*, 12 vols., París, 1885-1892, vol. 12, p. 17. <<

[512] Émile Zola, «Nos peintres au Champ-de-Mars», *Écrits sur l'art*, París, 1991, p. 184. <<

[513] *PSS*, vol. 2, pp. 279, 283, 305, 315; vol. 3, p. 11. <<

[514] Aileen Kelly, *Toward Another Shore: Russian Thinkers between Necessity and Chance*, New Haven, 1998, p. 41. <<

[515] *PSS*, vol. 2, p. 320. <<

[516] *PSS*, vol. 3, pp. 85, 106, 117. <<

[517] *Ibid*., pp. 132, 134. <<

[518] Mark Everist, «Enshrining Mozart: Don Giovanni and the Viardot Circle», *19th-Century Music*, vol. 25, n.os 2-3, 2001-2002 (otoño/primavera), pp. 165-172; Catherine Vallet-Collot, «Don Giovanni: Un manuscrit légendaire», *Revue de la BNF*, n.º 54, 2017/1, pp. 108-119. <<

[519] NYPL, JOE 82-1, 12, 7, Carta de Pauline Viardot a Julius Rietz, 7 de enero de 1859; Saint-Saëns, *Musical Memories*, p. 148; Héritte-Viardot, *Une famille de grand musiciens*, p. 93. <<

[520] John Forster, *The Life of Charles Dickens*, ed. B. W. Matz, 2 vols., Londres, 1911, vol. 2, p. 185; Waddington, «Dickens, Pauline Viardot, Turgenev», pp. 56-58. <<

[521] BNF, NA 16274, Papiers de Pauline Viardot, vol. 1, p. 255, Gounod a Pauline Viardot. <<

[522] Thérèse Marix-Spire, «Gounod and His First Interpreter, Pauline Viardot, Part II», *The Musical Quarterly*, vol. 31, n.º 3, julio de 1945, pp. 299-317; *PSS*, vol. 2, p. 141. <<

[523] *PSS*, vol. 3, p. 201. <<

[524] *Ibid*., pp. 195, 219. <<

[525] *LI*, pp. XVI, 83-84, 89. <<

[526] I. S. Zil'bershtein, «Poslednii dnevnik Turgeneva», *IPA,* vol. 1, p. 366; 544/372. <<

[527] *PSS*, vol. 3, pp. 161-162, 251. <<

[528] NYPL, JOE 82-1, 10, Carta de Pauline Viardot a Julius Rietz, 1 de enero de 1859. <<

[529] Zil'bershtein, «Poslednii dnevnik Turgeneva», p. 366. <<

[530] BNF, NA Fr. 16278, Papiers Viardot, vol. 7, Varia, fo. 74-76, Testament de Louis Viardot. <<

[531] *PSS*, vol. 4, p. 211; Zvig., p. 28; Barbara Kendall-Davies, *The Life and Work of Pauline Viardot-Garcia*, vol. 1: *The Years of Fame, 1836-1863*, Amersham, 2004, p. 416. <<

[532] Schapiro, *Turgenev*, p. 163; *PSS*, vol. 3, pp. 236, 257. <<

[533] Botkin y Turgénev, *Neizdannaia perepiska, 1851-1869*, pp. 116-117, 138-139. <<

[534] Fet, *Moi vospominaniia*, vol. 1, p. 212; *PSS*, vol. 3, p. 264. <<

[535] IRL RAN, folio 365 (Botkin), op. 1, d. 68, l. 107; I. M. Grevs, *Turgenev i Italia*, Leningrado, 1925, pp. 33-41; *PSS*, vol. 3, pp. 269, 278. <<

[536] Iván Turgénev, «Poezdka v Al'bano i Frascati», en *Soch.*, vol. 11, p. 81; *PSS*, vol. 3, p. 307. <<

[537] Iván Turgénev, *Literary Reminiscences*, trad. David Magarshack, Chicago, 1958, p. 193. [Hay. trad. cast.: *Páginas autobiográficas*, trad. de Víctor Gallego Ballestero, Barcelona, Alba Editorial, 2000]; Richard Freeborn, «Turgenev at Ventnor», *Slavonic and East European Review*, vol. 51, n.° 124, julio de 1973, pp. 387-388. <<

[538] P. V. Annenkov, *Literaturnye vospominaniia*, Moscú, 1960, p. 452. <<

[539] Freeborn, «Turgenev at Ventnor», p. 389. <<

[540] Allan Mitchell, *The Great Train Race*, Nueva York, 2000, p. 70; James M. Brophy, *Capitalism, Politics and Railroads in Prussia, 1830-1870*, Columbus, 1998, p. 70. <<

[541] GJ, vol. 2, p. 2. <<

[542] Jeremy Black, The *British Abroad: The Grand Tour in the Eighteenth Century*, Nueva York, 1992, pp. 7-12, 57-59; John Towner, «The Grand Tour: A Key Phase in the History of Tourism», *Annals of Tourism Research*, vol. 12, n.° 3, 1985, pp. 310-312; Jozsef Borocz, «Travel-Capitalism: The Structure of Europe and the Advent of the Tourist Source», *Comparative Studies in Society and History*, vol. 34, n.° 4, octubre de 1992, pp. 710-712; Jan Palmowski, «Travels With Baedeker – The Guidebook and the Middle Classes in Victorian and Edwardian Britain», en Rudy Koshar (ed.), *Histories of Leisure*, Oxford, 2002, p. 107; «A Flight», *Household Words*, 30 de agosto de 1851. <<

[543] Borocz, «Travel-Capitalism», p. 721. <<

[544] *The Edinburgh Review*, vol. 138, n.° 282, octubre de 1873, p. 497; Theodor Fontane, «Modernes Reisen: Eine Plauderei» (1873), en *Von, vor und nach der Reise: Plaudereien und kleine Geschichten*, Berlín, 1999, p. 5. <<

[545] *PSS*, vol. 3, pp. 216, 231; *Exhibition of Art Treasures of the United Kingdom, Held at Manchester in 1857: Report of the Executive Committee*, Manchester, 1859; Elizabeth A. Pergram, *The Manchester Art Treasures Exhibition of 1857: Entrepreneurs, Connoisseurs and the Public*, Farnham, 2011, p. 63. <<

[546] Nick Prior, *Museums and Modernity*, Oxford, 2002, pp. 37 y ss.; James J. Sheehan, *Museums in the German Art World: From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism*, Oxford, 2000, pp. 83-84. <<

[547] Ian Ousby, *The Englishman's England: Taste, Travel and the Rise of Tourism*, Londres, 1990, pp. 38-39; Gail Marshall, «Women Re-Read Shakespeare Country», en Nicola Watson (ed.), *Literary Tourism and Nineteenth-Century Culture*, Basingstoke, 2009, p. 95; Bodo Plachta, «Remembrance and Revision: Goethe's Houses in Weimar and Frankfurt», en Herald Hendrix (ed.), *Writers' Houses and the Making of Memory*, Londres, 2007, p. 55. <<

[548] Barbara Schaff, «John Murray's *Handbooks* to Italy: Making Tourism Literary», en Watson (ed.), *Literary Tourism*, pp. 106 y ss.; *Handbook for Travellers in Central Italy*, 5.ª ed., Londres, 1858, p. 270; *The Complete Works of Charles Dickens: Pictures from Italy and American Notes*, Nueva York, 2009, pp. 65-66. [Hay trad. cast.: *Estampas de Italia*, trad. de Ángela Pérez, Barcelona, Alba Editorial, 2013.] <<

[549] Sobre Joanne y los Viardot: TMS, p. 174; Daniel Nordman, «Les Guides-Joanne: Ancêtres des Guides-Bleus», en Pierre Nora (ed.), *Les Lieux de mémoire II: La Nation*, 3 vols., París, 1986, vol. 1, pp. 530-535. <<

[550] John Mackenzie, «Empires of Travel: British Guidebooks and Cultural Imperialism in the Nineteenth and Twentieth Centuries», en John Walton (ed.), *Histories of Tourism: Representation, Identity and Conflict*, Clevedon, 2005, p. 22; Nicholas Parsons, *Worth the Detour: A History of the Guidebook*, Thrupp, 2007, p. 182; John R. Gretton, «Introduction» en W. B. C. Lister (ed.), *A Bibliography of Murray's Handbooks for Travellers*, Dereham, 1993, p. II. <<

[551] Johann Ebel, *Anleitung auf die nützlichste und genussvollste Art die Schweiz zu bereisen*, 2 vols., Zurich, 1793. <<

[552] JMA, MS. 40035, Karl Baedeker a John Murray, 20 de octubre de 1852. <<

[553] Rudy Koshar, «What Ought to be Seen: Tourist Guidebooks and National Identities in Modern Germany and Europe», *Journal of Contemporary History*, vol. 33, n.º 3, 1998, p. 323. <<

[554] Jemima Morrell, *Miss Jemima's Swiss Journal*, Londres, 1963, p. 23; Henrich Heine, *Reisebilder: Tableaux de voyages*, 2 vols., París, 1856, vol. 2, p. 171. [Hay trad. cast.: *Cuadros de viaje*, Madrid, Gredos, 2003]; Michal Wiszniewski, *Podrdz do Wioch, Sycylii i Malty*, ed. H. Barycz, Varsovia, 1982, p. 110; John Pemble, *The Mediterranean Passion: Victorians and Edwardians in the South*, Oxford, 1987, p. 72. <<

[555] James Buzard, *The Beaten Track: European Tourism, Literature, and the Ways to 'Culture' 1800-1918*, Oxford, 1993, p. 77. <<

[556] Charles Dickens, *The Complete Works of Charles Dickens (in 30 volumes, Illustrated)*, vol. 1, *Little Dorrit*, Londres, 2009, p. 201. [Hay trad. cast.: *La pequeña Dorrit*, trad. de Ismael Attrache y Carmen Francí, Barcelona, Alba Editorial, 2017.] <<

[557] Jill Steward, «"How and Where to Go": The Role of Travel Journalism in Britain and the Evolution of Foreign Tourism, 1840-1914», en Walton (ed.), *Histories of Tourism*, p. 46; Thomas Cook Archives, *Cook's Excursionist and International Tourist Advertiser*, 28 de agosto de 1863, p. 5; *Guide to Cook's Tours in France, Switzerland and Italy*, Londres, 1865, p. 32. <<

[558] «Continental Excursionists», *Blackwoods Magazine*, vol. 97, enero-junio de 1865, pp. 231-232. <<

[559] Edward Cook y Alexander Wedderburn (eds.), *The Works of John Ruskin*, 39 vols., Londres, 1903-1912, vol. 5, pp. 380-381; vol. 18, p. 89. <<

[560] Fontane, *Modernes Reisen*, p. 5. <<

[561] Ivan Turgenev, «Iz-za granitsy: pis'mo pervoe», en *Soch.*, vol. 11, pp. 303-307. <<

[562] See Buzard, *Beaten Track*, capítulos 1 y 2. <<

[563] Mollier, *Louis Hachette*, p. 343; Chartier y Martin, *Histoire de l'édition française*, vol. 3, p. 39. <<

[564] Elsa Damien «Ruskin vs. Murray: Battles for Tourist Guidance in Italy», *Nineteenth-Century Contexts*, vol. 32, n.º 1, 2010, pp. 19-30; Keith Hanley y John Walton, *Constructing Cultural Tourism: John Ruskin and the Tourist Gaze*, Bristol, 2010, pp. 78, 133-134, 144-145. <<

[565] Véase Maxence Mosseron, «Du "grand musée européen" au musée intérieur: Frontières de l'art et de la création chez Théophile Gautier», *Romantisme*, n.º 173, marzo de 2016, pp. 79-87. <<

[566] Beaulieu, «Louis-Claude Viardot», pp. 243-262. <<

[567] J. Towner, *An Historical Geography of Recreation and Tourism in the Western World, 1540-1940*, Nueva York, 1996, pp. 106-111; Black, *British Abroad*, pp. 10, 23, 59. <<

[568] Parsons, *Worth the Detour*, p. 203; Rolf Lessenich, «Literary Views of English Rhine Romanticism, 1760-1860», *European Romantic Review*, vol. 10, n.os 1-4, 1999, p. 497. <<

[569] Mary Shelley, *Frankenstein, or The Modern Prometheus*, Oxford, 1969, p. 155. [Hay trad. cast.: *Frankenstein*, trad. de Francisco Torres Oliver, Madrid, Nórdica Libros, 2015]; George Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*, en *The Poetical Works of Lord Byron*, London, 1837, p. 34. [Hay trad. cast.: *La peregrinación de Childe Harold*, trad. de M. de la Peña, Nueva York, Imprenta de la Crónica, 1864.] <<

[570] Cecelia Hopkins Porter, *The Rhine as Musical Metaphor: Cultural Identity in German Romantic Music*, Boston, 1996, pp. 46-53, 61, 112, 120-122. <<

[571] Michael Heafford, «Between Grand Tour and Tourism: British Travellers to Switzerland in a Period of Transition, 1814-1860», *Journal of Transport History*, 3.ª Serie, vol. 27, n.º 1, marzo de 2006, pp. 25-47. <<

[572] Catherine Lavenir, *La Roue et le Stylo: Comment nous sommes devenus touristes*, París, 1999, pp. 299 y ss.; Alain Corbin, *The Lure of the Sea: The Discovery of the Seaside in the Western World, 1750-1840*, Los Ángeles, 1994, pp. 270-277; Peter Borsay y John K. Walton (eds.), *Resorts and Ports: European Seaside Towns since 1700*, Buffalo, 2011, pp. 39-40; Gabriel Désert, *La Vie quotidienne sur les plages normandes du Second Empire aux Années folles*, París, 1883, pp. 59-60. Sobre las ciudades balneario de Bohemia, véase Mirjam Zadoff, *Next Year in Marienbad: The Lost Worlds of Jewish Spa Culture*, trad. William Templer, Filadelfia, 2007. <<

[573] Véase John Davis, *The Victorians and Germany*, Oxford, 2007. <<

[574] John Pudney, *The Thomas Cook Story*, Londres, 1953, p. 74; Mark Twain, *Innocents Abroad*, Oxford, 1996, p. 427. [Hay trad. cast.: *Guía para viajeros inocentes*, trad. de Susana Carral, A Coruña, Ediciones del Viento, 2016.] <<

[575] *The Times,* 12 de enero de 1850. <<

[576] Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe, 1855*, París, 1855, pp. 1-2; Patricia Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire: The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven, 1989, p. 70. <<

[577] Théophile Thoré, «Des tendances de l'art au XIXe siècle», *Revue universelle des arts*, vol. 1, 1855, p. 83. <<

[578] «Tourguéniev et la France: Actes du Congrès International de Bougival, 8-9 Mai 1981», *Cahiers Ivan Tourguéniev, Pauline Viardot, Maria Malibran*, n.° 5, 1981, p. 35; Phelps, *Russian Novel in English Fiction*, p. 54; *PSS,* vol. 1, p. 284, y vol. 2, p. 27; Annenkov, *Extraordinary Decade*, p. 203. <<

[579] Emmanuel de Las Cases, *Mémorial de Saint-Hélène*, 2 vols., París, 1842, vol. 2, pp. 144-145. <<

[580] Giuseppe Mazzini, *A Cosmopolitanism of Nations: Giuseppe Mazzini's Writings on Democracy, Nation Building, and International*

Relations, eds. Stefano Recchia y Nadia Urbinati, Princeton, 2009, p. 2. <<

[581] Victor Hugo, *Oeuvres complètes*, eds. Jacques Seebacher y Guy Rosa, 15 vols., París, 1985-1990, vol. 10, pp. 6, 302. <<

[582] Walter Benjamin, «Paris, the Capital of the Nineteenth Century», en *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*, Cambridge, Mass., 2006, pp. 30-45. [Hay trad. cast. del texto: «París, capital del siglo XIX» en *Libro de los pasajes*, ed. Rolf Tiederman, trad. de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Akal, 2004.] <<

[583] HL, MUS 264 (76), folios 88-89, Pauline Viardot a Louis Viardot, 9 de diciembre de 1857. <<

[584] *LI*, p. 318. <<

[585] See Hilary Poriss, «Pauline Viardot, Travelling Virtuosa», *Music and Letters*, vol. 96, n.º 2, 2015, pp. 185-208. <<

[586] HL, MUS 262 (76), Pauline Viardot a Louis Viardot, sin fecha. <<

[587] NYPL, JOE 82-1, 29, Carta de Pauline Viardot a Julius Rietz, 26 de marzo de 1859; traducido al inglés en «Pauline Viardot-Garcia to Julius Rietz, Letters of Friendship», *The Musical Quarterly*, vol. 1, n.º 4, octubre de 1915, pp. 549, 552. <<

[588] HL, MUS 264 (76), Pauline Viardot a Louis Viardot, 17 de diciembre de 1857, trad. Poriss, «Pauline Viardot», p. 205. <<

[589] HL, MUS 264 (76), Pauline Viardot a Louis Viardot, 15 de enero de 1858, trad. Poriss, «Pauline Viardot», p. 199. <<

[590] HL, MUS 264 (76), Pauline Viardot a Louis Viardot, 21 de diciembre de 1857. <<

[591] *Revue et Gazette musicale de Paris*, 15 de agosto de 1858. <<

[592] BNF, NA Fr. 16275, Papiers Viardot, vol. IV, Lettres adressées à Claudie et George Chamerot, Ivan Tourgueniev et

divers, pp. 342-343, Pauline Viardot a Iván Turguénev, 18 de noviembre de 1858. <<

[593] NYPL, JOE 82-1, 29, Cartas de Pauline Viardot a Julius Rietz, 26 de enero, 13 de febrero de 1859; traducido al inglés en «Pauline Viardot-Garcia to Julius Rietz, Letters of Friendship», *The Musical Quarterly*, vol. 1, n.º 4, octubre de 1915, pp. 532, 538. <<

[594] Véase William Gibbons, *Building the Operatic Musueum: Eighteenth-Century Opera in Fin-de-Siècle Paris*, Rochester, 2013. <<

[595] Joël-Marie Fauquet, «Berlioz's Verson of Glück's *Orphée*», en Peter Bloom (ed.), *Berlioz Studies*, Cambridge, 2006, p. 195. <<

[596] Berlioz, *Correspondance générale*, vol. 5, p. 645. <<

[597] *Ibid*., pp. 713-714; «Pauline Viardot-Garcia to Julius Rietz, Letters of Friendship», *The Musical Quarterly*, vol. 2, n.º 1, enero de 1916, p. 42. <<

[598] BNF, NA Fr. 16272, Papiers Viardot, vol. 1, Lettres adressées à Pauline Viardot, folio 35. <<

[599] Berlioz, *Correspondance générale*, vol. 6, pp. 36, 41n. <<

[600] Henry Chorley, *Thirty Years' Musical Recollections*, 2 vols., Londres, 1862, vol. 2, pp. 55-60. <<

[601] Patrick Waddington, «Pauline Viardot-Garcia as Berlioz's Counselor and Physician», *The Musical Quarterly*, vol. 59, n.º 3, julio de 1973, p. 395; Flaubert, *Correspondance*, vol. 3, p. 83. <<

[602] Charles Dupêchez, *Marie d'Agoult, 1805-1876*, París, 1994, p. 264. <<

[603] HL, MUS 264 (360), Pauline Viardot-Garcia Papers, «Costumi», 1858 y sin fechar; BMO, LAS Delacroix (Eugène) 1, Delacroix a Pauline Viardot, 18 de septiembre de 1859; BNF, NA Fr. 16272, Papiers Viardot, vol. 1, Lettres adressées à Pauli-

ne Viardot, folio 87, Delacroix a Pauline Viardot, 21 de septiembre de 1859. <<

[604] BNF, NA Fr. 16272, Papiers Viardot, vol. 1, Lettres adressées à Pauline Viardot, folio 298, Ingres a Pauline Viardot, 5 de enero de 1862. Sobre los pintores que se inspiraron en el Orfeo de Viardot, véase Katrin Müller-Höcker, «Pauline Viardots Orpheus-Interpretation in der Berlioz-Fassung von Glucks Orphée», en *Viardot-Garcia-Studien*, vol. 5, Hildesheim, 2016, pp. 225-228. <<

[605] «Pauline Viardot-Garcia to Julius Rietz, Letters of Friendship», *The Musical Quarterly*, vol. 2, n.º 1, enero de 1916, p. 44. <<

[606] Fitzlyon, *Price of Genius*, p. 356. <<

[607] Charlton (ed.), *Cambridge Companion to Grand Opera*, part IV, pp. 197 y ss. <<

[608] BNF, NA Fr. 16272, Papiers Viardot, vol. 1, Lettres adressées à Pauline Viardot, folio 102; Waddington, «Dickens, Pauline Viardot, Turgenev», pp. 42-43. <<

[609] Berlioz, *Correspondance générale*, vol. 6, p. 160. <<

[610] *Ibid.*, p. 223; Waddington, «Viardot-Garcia as Berlioz's Counselor and Physician», pp. 396-397. <<

[611] Peter Bloom y Hans Vaget, «Berlioz und Wagner: Épisodes de la vie des artistes», *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. 58. n.º 1, 2001, pp. 1-22. <<

[612] David Cairns, *Berlioz*, vol. 2: *Servitude and Greatness 1832-1869*, Londres, 1999, pp. 651 y ss.; Wagner, *My Life*, p. 498. <<

[613] *PSS*, vol. 3, p. 205. <<

[614] *Ibid.*, vol. 4, p. 64. <<

[615] *Ibid.*, vol. 4, p. 211. <<

[616] *Ibid.*, vol. 4, pp. 64, 241. <<

[617] BNF, Tourguéniev, Ivan, Manuscrits parisiens. Slave 88, XV, cote 25. Véase también André Mazon, *Manuscrits parisiens d'Ivan Tourguénev, notices et extraits*, París, 1930, pp. 61-62, 68, 87. <<

5. EUROPA SE DIVIERTE/

[618] HL, MUS 264 (365), Diario, 12 de julio de 1863. <<

[619] *PSS*, vol. 5, p. 175. <<

[620] *Memoirs of Eugenie Schumann*, trad. Marie Busch, Londres, 1985, p. 109; NYPL, JOE 82-89, Carta de Pauline Viardot a Julius Rietz, 1 de enero de 1859. <<

[621] *Revue et Gazette musicale de Paris*, 25 de agosto de 1861, 12 de enero de 1862, 30 de marzo de 1862. <<

[622] *PSS*, vol. 3, p. 181. <<

[623] *PSS*, vol. 3, pp. 214, 218; vol. 11, p. 223; Kovalevskii, «Vospominaniia ob I. S. Turgeneve», p. 16. <<

[624] Viardot, *Espagne et beaux-arts*, p. 380. <<

[625] Citado en *Johannes Brahms in Baden-Baden und Karlsruhe*; catálogo, Baden Landesbibliothek de Karlsruhe, 1983. <<

[626] Klaus Fischer, «Dernières traces de Tourguéniev à Baden-Baden», *Cahiers*, n.° 6, 1982, p. 23; N. P. Generalova, *I. S. Turgenev: Rossiia i Evropa: Iz istorii russko evropeiskikh literaturnykh i obshchevstvennykh sviazei*, San Petersburgo, 2003, p. 241. <<

[627] Charles Clark, «Baden-Baden in 1867», *Temple Bar*, 21, octubre de 1867, pp. 384, 387; Ivan Turgenev, *Smoke*, trad. Michael Pursglove, Londres, 2013, p. 3. [Hay trad. cast.: *Humo*, trad. de Víctor Gallego, Barcelona, Alba Editorial, 2003.] <<

[628] Berlioz, *Correspondance générale*, vol. 4, n.° 1627; Hector Berlioz, *Les Grotesques de la musique*, París, 1859, p. 121. <<

[629] BNF, Département Estampes et Photographie, YD-1 (1863-04-01)-8, Catalogue des tableaux anciens et dessins formant la belle collection de M. Louis Viardot. <<

[630] ANF, O/5/1698, «Ordonnance de payement», foliol 368; ANF, 20144790/129, Carta de Kiewert al director de restauración de pinturas de Musée Impériale, 28 de julio de 1857. <<

[631] Julius Kraetz, «Iwan Turgenjew: Seine Wohnsitze», *Baden-Baden: Beiträge zur Geschichte der Stadt und des Kurortes Baden-Baden*, n.º 13, 1976: *Pauline Viardot - Iwan Turgenjew*; Gerhard Ziegengeist (ed.), *I. S. Turgenev und Deutschland: Materialien und Untersuchungen*, Berlín, 1965, p. 26; Lange-Brachmann y Draheim (eds.), *Pauline Viardot*, p. 250; Patrick Waddington, «Role of Courtavenel», p. 124. <<

[632] Nicholas G. Zekulin, *The Story of an Operetta: Le Dernier Sorcier by Pauline Viardot and Ivan Turgenev*, Múnich, 1989, pp. 11-14; *PSS*, vol. 7, p. 178. <<

[633] *PSS*, vol. 5, p. 159, vol. 7, p. 82, vol. 9, pp. 17, 19, vol. 11, pp. 65, 79; Tamara Zviguilsky, «Tourguéniev et sa fille, d'après leur correspondence», *Cahiers*, n.º 12, 1988, p. 40. <<

[634] *PSS*, vol. 7, pp. 139 ff., 170, 174, vol. 9, p. 43; Seljak, *Ivan Turgenevs Ökonomien*, pp. 190-194, 200-216. <<

[635] *PSS*, vol. 4, p. 132, vol. 5, p. 157; Seljak, *Ivan Turgenevs Ökonomien*, pp. 131-132, 147. <<

[636] GJ, vol. 2, p. 941. <<

[637] Seljak, *Ivan Turgenevs Ökonomien*, pp. 134-137, 143, 151. <<

[638] *Ibid*., p. 131; *PSS*, vol. 5, p. 219, vol. 6, pp. 8, 56, 69, vol. 7, p. 75, vol. 9, pp. 16, 26, 60. <<

[639] OR RNB, folio 654, op. 1, d. 89, l. 3; V. A. Rubinshtein, «Otgoloski proshlogo. Vospominaniia». <<

[640] NYPL, JOE 82-9, 10, Carta de Pauline Viardot a Julius Rietz, 1 de enero de 1859. <<

[641] Véase Robert Priest, *The Gospel According to Renan: Reading, Writing, and Religion in Nineteenth-Century France*, Oxford,

2015, cap. 4. <<

[642] L. V. [Louis Viardot], *Apologie d'un incrédule*, París, 1868, pp. 8, 10, 14-15. [Hay trad. cast.: *Apología de un incrédulo*, Barcelona-Buenos Aires, F. Granada y C. Editores / Serafin Ponzinibbio Editor, 1905.] <<

[643] OR RNB, f. 654, op. 1, d. 89, l. 6; V. A. Rubinshtein, «Otgoloski proshlogo. Vospominaniia». <<

[644] *La France musicale*, n.° 17, 26 de abril de 1863, p. 130. <<

[645] Beatrix Borchard, *Pauline Viardot-Garcia: Fülle des Lebens*, Viena, 2016, p. 108. <<

[646] Ostrovskaia, *Vospominaniia o Turgeneve*, p. 5; Lange-Brachmann y Draheim (eds.), *Pauline Viardot in Baden-Baden und Karlsruhe*, p. 88. <<

[647] Borchard, *Pauline Viardot-Garcia*, p. 232. <<

[648] B. Litzmann (ed.), *Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms, 1853-1896*, 2 vols., Londres, 1927, vol. 1, p. 171. <<

[649] Ludwig Pietsch, «Heimfahrt auf Umwegen», en *Iwan Turgenjew: Briefe an Ludwig Pietsch. Mit einem Anhang: Ludwig Pietsch über Turgenjew*, Berlín, 1968, p. 150. <<

[650] Adelheid von Schorn, *Zwei Menschenhalter: Erinnerungen und Briefe aus Weimar und Rom*, Stuttgart, 1913, p. 153. <<

[651] HL, MUS 264 (365), Diario, 23 de julio de 1863. <<

[652] Ostrovskaia, *Vospominaniia o Turgeneve*, pp. 13-14. <<

[653] Alexandre Zviguilsky, «Louise Héritte-Viardot 1841-1918», *Cahiers*, n.° 15, 1991, pp. 103-112. <<

[654] *PSS*, vol. 4, p. 241. <<

[655] Gustave Dulong, *Pauline Viardot, tragédienne lyrique, Cahiers*, n.° 8, 1984, p. 273. <<

[656] Véase Alison F. Frank, «The Air Cure Town: Commodifying Mountain Air in Alpine Central Europe», *Central European History*, vol. 45, n.° 2, 2012, pp. 185-207. <<

[657] Derek Scott, *Sounds of the Metropolis: The 19th-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna*, Londres, 2011, pp. 131 y ss.; Peter Kemp, *The Strauss Famil* y, Londres, 1989, pp. 66-67. <<

[658] Heinrich Jacob, *Johann Strauss*, Londres, 1937, pp. 165-170; Hans Fantel, *Johann Strauss: Father and Son and Their Era*, Newton Abbot, 1971, pp. 123-129. <<

[659] Michael Musgrave, *A Brahms Reader*, New Haven, 2000, p. 106. <<

[660] Hervé Maneglier, *Paris impérial: La Vie quotidienne sous le Second Empire,* París, 1991, pp. 87-92; Roger Williams, «Jacques Offenbach and Parisian Gaiety», *The Antioch Review*, vol. 17, n.° 1, 1957, p. 121. <<

[661] Weber, *Great Transformation*, pp. 208-231. <<

[662] GJ, vol. 1, p. 1046. <<

[663] François Caradec, *Le Café-concert*, París, 1980, p. 34; Patrice Higonnet, *Paris: Capital of the World*, trad. Arthur Goldhammer, Cambridge, Massachusetts, 2002, p. 292; Maneglier, *Paris impérial*, pp. 175-176. <<

[664] Maneglier, *Paris impérial*, pp. 179-180; T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, Londres, 1990, pp. 206-234. <<

[665] GJ, vol. 1, p. 632. <<

[666] Nathalie Coutelet, «*Les Folies-Bergère*: une pornographie "select"», *Romantisme*, n.° 163, 2014/1, pp. 111-124. <<

[667] Peter Bailey (ed.), *Music Hall: The Business of Pleasure*, Milton Keynes, 1986, pp. 16-17, 22-24; Derek Hudson, *Munby, Man of Two Worlds: The Life and Diaries of Arthur J. Munby, 1828-1910*, Londres, 1972, p. 119. <<

[668] Irene Lawford-Hinrichsen, *Music Publishing and Patronage. C. F. Peters: 1800 to the Holocaust*, Kenton, 2000, p. 18; *A Short*

History of Cheap Music as Exemplified in the Records of the House of Novello, Ewer and Company, Londres, 1887, pp. 78-79, 103-106; Derek Scott, *The Singing Bourgeois: Songs of the Victorian Drawing Room and Parlour*, 2.ª ed., Londres, 2001, pp. 122-130; Paula Gillett, «Entrepreneurial Women Musicians in Britain: From the 1700s to the Early 1900s», en William Weber (ed.), *The Musician as Entrepreneur, 1700-1914: Managers, Charlatans, and Idealists*, Bloomington, 2004, pp. 206-207. <<

[669] Zekulin, *Story of an Operetta*, pp. 15-19; *PSS*, vol. 7, p. 31; Paul Viardot, *Souvenirs d'un artiste*, París, 1910, p. 19. <<

[670] Sobre el estreno de Weimar, véase Klaus-Dieter Fischer y Nicholas Zekulin, *Die Beziehungen Pauline Viardots und Ivan S. Turgenevs zu Weimar*, en *Viardot-Garcia-Studien,* vol. 5, Hildesheim, 2016, pp. 41-72. <<

[671] Zekulin, *Story of an Operetta*, p. 26; *PSS*, vol. 7, p. 220. <<

[672] BNF, NA 16274, Papiers de Pauline Viardot, vol. 3, Lettres adressées à Louis Viardot, ff. 192-194; Offenbach a Louis Viardot, 19 de julio de 1868. <<

[673] Alain Decaux, *Offenbach, roi du Second Empire*, París, 1958, pp. 142-143; Alexander Faris, *Jacques Offenbach*, Londres, 1980, pp. 102-104. <<

[674] Robert Schipperges, «Offenbach – Antisemitismus – Nazismus: Zu einigen Topoi der Rezeption», en Peter Csobádi *et al*. (eds.), *Das (Musik-)Theater in Exil und Diktatur: Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2003*, Salzburgo, 2005, pp. 314-330. <<

[675] GJ, vol. 3, p. 64. <<

[676] Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach and the Paris of His Time*, Nueva York, 2002, p. 163. <<

[677] Jean-Claude Yon, *Jacques Offenbach*, París, 2000, p. 146. <<

[678] Kracauer, *Jacques Offenbach*, pp. 204, 211-212; James Harding, *Jacques Offenbach: A Biography*, Londres, 1980, pp. 115-

116; Williams, «Jacques Offenbach and Parisian Gaiety», p. 122. <<

[679] Jacques Offenbach, Henri Meilhac y Ludovic Halévy, *La Belle Hélène: Opéra-bouffe en trois actes*, París, 1864, p. 253. <<

[680] Jacques Offenbach, Henri Meilhac y Ludovic Halévy, *La Vie parisienne: Opérabouffe en 5 actes ou 4 actes*, París, 1866, pp. 4, 45. <<

[681] *PSS*, vol. 7, p. 217. <<

[682] *Ibid.*, p. 219. <<

[683] *Ibid.* <<

[684] *Ibid.*, p. 218. <<

[685] Véase Thomas Hall, *Planning Europe's Capital Cities: Aspects of Nineteenth-Century Urban Development*, Londres, 1997, pp. 344 y ss. <<

[686] *Mémoires du baron Haussmann*, 2.ª ed., 3 vols., París, 1890, vol. 2, pp. 199-200. <<

[687] Alfred Delvau, *Les Plaisirs de Paris: Guide pratique et illustré*, París, 1867, p. 4; Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, trad. Jonathan Mayne, Nueva York, 1964, p. 9. [Hay trad. cast.: *El pintor de la vida moderna*, trad. de Martín Schifino, Barcelona, Taurus Great Ideas, 2013.] Para más información, véase Hazel Hahn Haejeong, «Du âneur au consommateur: spectacle et consommation sur les Grands Boulevards, 1840-1914», *Romantisme*, n.º 134, 2006/4, pp. 67-78. <<

[688] Yon, *Jacques Offenbach*, pp. 347, 359. <<

[689] Williams, «Jacques Offenbach and Parisian Gaiety», p. 127; Faris, *Jacques Offenbach*, p. 150. <<

[690] Parturier, *Une amitié littéraire*, p. 154; *PSS*, vol. 7, p. 172. <<

[691] Fantel, *Johann Strauss*, pp. 153, 156, 165-168. <<

[692] Marguerite y Jean Alley, *A Passionate Friendship: Clara Schumann and Brahms*, Londres, 1956, p. 132. <<

[693] Puede encontrarse un listado de sus composiciones en Patrick Waddington, *The Musical Works of Pauline Viardot-Garcia (1821-1910): A Chronological Catalogue*, Upper Hutt, 2001. <<

[694] *The Athenaeum*, 19 de enero de 1850, p. 79. <<

[695] *NCI*, vol. 1,1971, p. XX; *LI,* p. 327; Franz Liszt, «Pauline Viardot-Garcia», en *Gesammelte Schriften*, 6 vols., Leipzig, 1881, vol. 3, p. 126. <<

[696] *PSS*, vol. 1, p. 207, vol. 5, pp. 148, 184, 209, 215, 244, 249, vol. 6, p. 171, vol. 12, p. 60, vol. 14, p. 58. <<

[697] *Ibid*., vol. 6, p. 146. <<

[698] Thérèse Marix-Spire, «Vicissitudes d'un opéra-comique: *La Mare au diable* de George Sand et de Pauline Viardot», *Cahiers*, vol. 3, 1979, pp. 66-67. <<

[699] Nancy B. Reich, «Women as Musicians: A Question of Class», en Ruth A. Solie (ed.), *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley, 1993, pp. 134-136. <<

[700] Sebastian Hensel, *The Mendelssohn Family 1729-1847*, 4.ª ed. revisada, 2 vols., Londres, 1884, vol. 1, p. 82; *Letters of Felix Mendelssohn Bartholdy from 1833 to 1847*, ed. Paul Mendelssohn Bartholdy, trad. *Lady* Wallace, Londres, 1864, p. 113. <<

[701] HL, MUS 264 (365), Diario de Pauline Viardot, recuerdo fechado en 1889. <<

[702] Marcia J. Citron, *Gender and the Musical Canon*, Cambridge, 1993, pp. 56-57; Borchard, «"Ma chère petite Clara"», p. 136. <<

[703] Anna Eugénie Schoen-René, *America's Musical Inheritance*, Nueva York, 1941, p. 134. <<

[704] BMO, NLA 357, Pauline Viardot a Henri Heugel, 21 de febrero de 1882. <<

[705] Marix-Spire, «Vicissitudes d'un opera-comique», p. 66. <<

[706] Anton Chekhov, *Three Sisters*, in *Plays*, trans. Peter Carson, London, 2002, p. 265. [Hay trad. cast.: *Tres hermanas*, Barcelona, Alba Editorial, 2011.] <<

[707] François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique: Supplément et complément,* París, 1878, p. 314. Véase también Bea Friedland, *Louise Farrenc, 1804-1875: Composer, Performer, Scholar,* Ann Arbor, 1980. <<

[708] GJ, vol. 1, p. 941. <<

[709] Gustave Flaubert, *Lettres inédites à Tourgueneff*, Mónaco, 1946, p. 3. <<

[710] *Ibid.; Lettres de Gustave Flaubert à George Sand*, París, 1884, p. 73. <<

[711] Flaubert, *Lettres inédites*, p. 21; *PSS*, vol. 8, p. 199. <<

[712] *PSS*, vol. 10, pp. 146-147, vol. 15, p. 22. <<

[713] Anton Fedyashin, *Liberals Under Autocracy: Modernization and Civil Society in Russia, 1866-1904*, Madison, 2012, p. 5; V. E. Kel'ner, *Chelovek svoego vremeni (M. M. Stasiulevich: izdatel'skoe delo i liberal'naia oppozitsiia)*, San Petersburgo, 1993, p. 58. <<

[714] Thierry Ozwald, «Autour d'une collaboration littéraire: Les destins croisés de Mérimée et Tourguéniev», *Cahiers*, n.º 15, 1991, pp. 79-101. <<

[715] Rolf-Dieter Kluge, «Ivan Turgenev und seine deutschen Freunde», en Dittmar Dahlmann, *Deutschland und Rußland: Aspekte kultureller und wissenschaftlicher Beziehungen im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Wiesbaden, 2004, p. 5. <<

[716] *Ibid.*, p. 136; Peter Brang, «Tourguéniev et l'Allemagne», *Cahiers*, n.º 7, 1983, p. 76; Toman, «I. S. Turgenev i nemetskaia kul'tura», pp. 31-58; *PSS*, vol. 5, p. 12. Sobre Wolfsohn y Glü-

mer: Luis Sundkvist, «Vil'gel'm Vol'fson, Kler fon Gliumer i pervye nemetskie perevody romana "Otsy i deti"», en NPG, vol. 4: *K 200-letiiu I. S. Turgeneva (1818-2018)*, Moscú, 2016, pp. 76-165. <<

[717] *PSS*, vol. 8, pp. 191-192. <<

[718] *Ibid.*, vol. 9, pp. 94-95; «M. Tourgueneff and His English Traducer», *Pall Mall Gazette*, 3 de diciembre de 1868. <<

[719] OR RNB, f. 654, op. 1, d. 89, l. 7 (V. A. Rubinshtein, «Otgoloski proshlogo. Vospominaniia»); Taylor, *Anton Rubinstein*, p. 107; *PSS*, vol. 11, p. 32. <<

[720] V. V. Stasov, *Izbrannye sochineniia*, 2 vols., Moscú, 1937, vol. 2, p. 557. <<

[721] Ts. A. Kiui, *Izbrannye stat'i*, Leningrado, 1952, p. 43; Turgénev, *Smoke*, p. 89. [Hay trad. cast.: *Humo,* Barcelona, Alba Editorial, 2003.] <<

[722] *PSS*, vol. 7, p. 130. <<

[723] Benjamin Curtis, *Music Makes the Nation: Nationalist Composers and Nation Building in Nineteenth-Century Europe*, Amherst, 2008, pp. 128-129; John Tyrrel, *Czech Opera*, Cambridge, 1988, pp. 216-227. <<

[724] Véase la obra clásica de Eric Hobsbawm y Terence Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, 1983. [Hay trad. cast.: *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2005.] <<

[725] Jonathan Bellman, «Toward a Lexicon for the *Style hongrois*», *The Journal of Musicology*, vol. 9, n.º 2, 1991, pp. 214-237; Lynn Hooker, *Redefining Hungarian Music from Liszt to Bartók*, Oxford, 2013, p. 139. <<

[726] Joseph Frank, *Dostoevsky: The Miraculous Years 1865-1871*, Princeton, 1996, pp. 189-204; Anna Dostoevsky, *Dostoevsky Reminiscences*, trad. Beatrice Stillman, Londres, 1977, p. 130. <<

[727] Turgenev, *Smoke*, pp. 3-4. <<

[728] Frank, *Dostoevsky: The Miraculous Years*, pp. 212-213. <<

[729] *Ibid.*, pp. 215-216. <<

[730] *PSS*, vol. 8, p. 87. <<

[731] Fyodor Dostoevsky, *The Possessed*, trans. David Magarshack, Londres, 1973, pp. 452, 454, 474–475. [Hay trad. cast.: *Los demonios*, Barcelona, Penguin Clásicos, 2019.] <<

[732] Frank, *Dostoevsky*, p. 211; *PSS*, vol. 11, p. 86, vol. 12, p. 71. <<

[733] Schapiro, *Turgenev*, p. 197. <<

[734] *Letopis' zhizni i tvorchestva I. V. Turgeneva (1867-1870)*, Moscú, 1997, pp. 4, 33, 56; *PSS*, vol. 7, pp. 205, 207. <<

[735] *PSS*, vol. 6, pp. 45-46. <<

[736] HL, MUS 264 (365), Diario de Pauline Viardot, 24 de mayo de 1868. <<

[737] *Ibid.*, febrero de 1869. <<

[738] Frithjof Haas, *Hermann Levi: From Brahms to Wagner*, Toronto, 2012, pp. 51-55; Julien Tiersot (ed.), *Lettres françaises de Richard Wagner*, París, 1935, pp. 285-286. <<

[739] Schoen-René, *America's Musical Inheritance*, pp. 69-71; *NCI*, vol. 1, p. 354. <<

[740] Ziegengeist (ed.), *Turgenev und Deutschland*, pp. 279-280; Schapiro, *Turgenev*, pp. 191-192; *PSS*, vol. 9, p. 21, vol. 10, p. 44. Véase también Karl-Dietrich Fischer, «Turgenev und Richard Wagner», *Zeitschrift für Slawistik*, vol. 31, n.º 2, 1986, pp. 228-232. <<

[741] «Pauline Viardot-Garcia to Julius Rietz», *The Musical Quarterly*, vol. 2, n.º 1, enero de 1916, p. 58. <<

[742] Albert Goldman y Evert Sprinchorn (eds.), *Wagner on Music and Drama: A Selection from Richard Wagner's Prose Works*, trad. H. Ashton Ellis, Londres, 1970. <<

[743] Max Horkheimer y Theodor Adorno, «The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception», en *Dialectic of Enlightenment*, Stanford, 2002 (1944). [Hay trad. cast.: «La industria cultural. Ilustración como engaño de masas», en *Dialéctica de la ilustración*, Madrid, Akal, 2007.] Véase también Nicholas Vazsonyi, *Richard Wagner: Self-Promotion and the Makiing of Brand*, Cambridge, 2010, pp. 89 y ss. <<

[744] Robert Hartford (ed.), *Bayreuth: The Early Years*, Cambridge, 1980, pp. 16-28; Frederic Spotts, *Bayreuth: A History of the Wagner Festival*, New Haven, 1994, p. 40. <<

[745] Haas, *Hermann Levi*, pp. 53-55; Lange-Brachmann y Draheim (eds.), *Pauline Viardot in Baden-Baden und Karlsruhe*, pp. 101-102. <<

[746] Zekulin, *Story of an Operetta*, p. 58. <<

[747] Heinz Becker y Gudrun Becker, *Giacomo Meyerbeer: A Life in Letters*, Londres, 1989, p. 14. <<

[748] Zekulin, *Story of an Operetta*, pp. 58-59. <<

[749] Rolf Kabel (ed.), *Eduard Devrient aus seinen Tagebüchern*, 2 vols., Weimar, 1964, vol. 2, p. 567; *PSS*, vol. 10, p. 145; Zekulin, *Story of an Operetta*, pp. 54-55. <<

[750] Zekulin, *Story of an Operetta*, pp. 56 y ss.; *PSS*, vol. 10, p. 145. <<

[751] Fischer y Zekulin, *Die Beziehungen Pauline Viardots*, p. 91. <<

[752] *PSS*, vol. 10, pp. 192, 195. <<

[753] Turgenev, *Sochinenii*, vol. 10, p. 313. <<

[754] Litzmann (ed.), *Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms*, vol. 1, p. 248. <<

[755] *PSS*, vol. 10, pp. 216, 249; N. Mikhailov, «Vitse-presidenta kongressa», en *Shakhmaty v SSSR*, Moscú, 1970, pp. 24-25. <<

[756] *PSS*, vol. 10, pp. 231-232; *Turgenevskii sbornik*, p. 58. <<

[757] *Memoirs of Eugénie Schumann*, p. 127. <<

[758] *PSS*, vol. 10, pp. 233, 237-238. <<

[759] *Ibid.,* p. 239; Waddington, *Turgenev and England*, p. 141. <<

[760] Decaux, *Offenbach*, pp. 208-209. <<

[761] BNF NA 16274, Papiers de Pauline Viardot, vol. 3, Lettres adressées à Louis Viardot, George Sand a Louis Viardot, 8 de septiembre de 1870. <<

[762] BMO, LA-VIARDOT PAULINE-66, Lettre de Pauline Viardot à *Madame* Crémieux. <<

[763] HL, MUS 264 (365), Journal, 18 de octubre de 1870. <<

[764] *PSS*, vol. 10, p. 252. <<

6. LA TIERRA SIN MÚSICA/

[765] Waddington, *Turgenev and England*, p. 144. <<

[766] Barbara Kendall-Davies, *The Life and Work of Pauline Viardot-Garcia*, vol. 2: *The Years of Grace, 1863-1910*, Amersham, 2013, p. 1; Litzmann (ed.), *Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms*, vol. 1, p. 253; Viardot, *Souvenirs d'un artiste*, pp. 21-22. <<

[767] Michèle Beaulieu, «Louis-Claude Viardot, collectionneur et critique d'art», Société d'Histoire de l'Art Français, Séance du 4 février 1984, *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français*, 1984, pp. 252-253. <<

[768] Stier, *Pauline Viardot-Garcia in Grossbritannien*, pp. 241-246. <<

[769] HL, MUS 232/1, Gounod a Pauline Viardot, 31 de enero de 1864. <<

[770] TCL, Houghton MSS, Q 47/1, Louis Viardot a Thomas Milner Gibson, 23 de marzo de 1871. <<

[771] Herman Klein, *Thirty Years of Musical Life in London, 1870-1900*, Londres, 1903, pp. 34-41; Waddington, *Turgenev and England*, p. 145; *PSS*, vol. 10, p. 268. <<

[772] *PSS*, vol. 11, pp. 18, 55. <<

[773] *PSS*, vol. 11, p. 88. <<

[774] Thomas C. Jones y Robert Tombs, «The French Left in Exile: *Quarante-Huitards* and Communards in London, 1848-1880», en Martyn Cornick y Debra Kelly (eds.), *A History of the French in London: Liberty, Equality, Opportunity*, Londres, 2013, pp. 165-168, 235-237; Jerry White, *London in the Nineteenth Century: «A Human Awful Wonder of God»*, Londres, 2007, pp. 142-143. <<

[775] Jones y Tombs, «French Left in Exile», pp. 170-171; B. Porter, *The Refugee Question in Mid-Victorian Politics*, Cambridge, 1979, pp. 182-123. <<

[776] White, *London in the Nineteenth Century*, pp. 142-147; Lucio Sponza, *Italian Immigrants in Nineteenth-Century Britain: Realities and Images*, Leicester, 1988, pp. 2-4. Sobre la comunidad alemana de Londres, véase Rosemary Ashton, *Little Germany: Exile and Asylum in Victorian England*, Oxford, 1986. <<

[777] Christine Corton, *London Fog: The Biography*, Londres, 2015, cap. 5. <<

[778] Flora Tristan, *Promenades dans Londres*, París, 1840, pp. 49-50. [Hay trad. cast.: *Paseos en Londres*, Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 1972.] <<

[779] Fabrice Bensimon, «The French Exiles and the British», en Sabine Freitag (ed.), *Exiles from European Revolutions: Refugees in Mid-Victorian England*, Nueva York, 2002, p. 91; Theodor Fontane, *A Prussian in Victorian London*, ed. John Lynch, Londres, 2014, p. 107. <<

[780] Waddington, *Turgenev and England*, pp. 141-142. <<

[781] GJ, vol. 1. p. 1138. <<

[782] *Londres et son environs: Collection des Guides-Joannes*, París, 1882, p. 16. <<

[783] Viardot, *Souvenirs de chasse*, pp. 53, 63. <<

[784] TMS, p. 101; *LI*, p. 311. <<

[785] Alexander Herzen, *My Past and Thoughts: The Memoirs of Alexander Herzen*, trad. Constance Garnett, 4 vols., Londres, 1968, vol. 3, p. 1048. [Hay trad. cast.: *Pasado y pensamientos*, Madrid, Tecnos, 1994.] <<

[786] Edward Carr, *The Romantic Exiles: A Nineteenth-Century Portrait Gallery*, Londres, 1949, p. 119; Edmondo de Amicis, *Memories of London*, trad. Stephen Parkin, Londres, 2014, pp. 63-64. [Hay trad. cast.: *Recuerdos de Londres y París*, trad. María del Mar Velasco, Páginas de Espuma, 2008]; Vallès citado en Higonnet, *Paris: Capital of the World*, p. 241. <<

[787] Viardot, *Souvenirs de chasse*, p. 300. <<

[788] Henry Taine, *Taine's Notes on England*, trad. Edward Hyams, Londres, 1957, p. 242. [Hay trad. cast.: *Notas sobre Inglaterra*, trad. León Sánchez Cuesta, Calpe, 1920.] <<

[789] Ian Buruma, *Anglomania: A European Love Affair*, Nueva York, 1998, pp. 105-106; Litzmann (ed.), *Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms*, vol. 1, p. 187; G. Karpeles (ed.), *Heinrich Heine's Memoirs*, trad. G. Cannan, 2 vols., Londres, 1910, vol. 1, pp. 192-193. <<

[790] Iwo Zaluski y Pamela Zaluski, «Chopin in London», *The Musical Times,* vol. 133, n.º 1791, mayo de 1992, p. 227. <<

[791] Alley, *Passionate Friendship*, p. 160. <<

[792] Davis, *Victorians and Germany*, pp. 248-249. <<

[793] Jonathan Parry, *The Politics of Patriotism: English Liberalism, National Identity and Europe, 1830-1886*, Cambridge, 2006, pp. 9-10. <<

[794] Lucy Riall, *Garibaldi: Invention of a Hero*, New Haven, 2007, pp. 336 y ss. <<

[795] Pemble, *Mediterranean Passion*, pp. 268-269. <<

[796] Citado en Antoni Mączak, «Gentlemen's Europe: Nineteenth-Century Handbooks for Travellers», *Annali d'Italianistica*, vol. 21: *Hodoeporics Revisited / Ritorno all'odeporica*, 2003, p. 360. <<

[797] Véase Linda Colley, *Britons: Forging the Nation 1707-1837,* New Haven, 1992. <<

[798] Henry Mayhew, *German Life and Manners: As Seen in Saxony at the Present Day*, 2 vols., Londres, 1864, vol. 1, pp. VIII-IX. <<

[799] Waddington, *Turgenev and England*, p. 203. <<

[800] Sassoon, *Culture of the Europeans*, pp. 37-40. <<

[801] Taine, *Taine's Notes on England*, p. 25. <<

[802] Albinsson, «Early Music Copyrights», p. 276; Franz Joseph Haydn, *The Collected Correspondence and London Notebooks of Joseph Haydn*, ed. H. C. Robbins Landon, Fair Lawn, 1959, p. 252. <<

[803] Rudolf Evers (ed.), *Mendelssohn: A Life in Letters*, Nueva York, 1986, p. 106; Cairns, *Berlioz*, vol. 2, p. 509. <<

[804] Verdi, *Lettere*, p. 170. <<

[805] Rosselli, *Singers of Italian Opera*, pp. 142-143. <<

[806] Matthew Ringel, «Opera in "The Donizettian Dark Ages": Management, Competition and Artistic Policy in London, 1861-70», tesis doctoral, King's College London, 1996, p. 29. <<

[807] Christophe Charle, «La circulation des opéras en Europe au XIXe siècle», *Relations internationales*, n.º 155, 2013/3, pp. 11-31; Dideriksen, «Repertory and Rivalry», pp. 286-288. <<

[808] Henry Wyndham, *The Annals of Covent Garden Theatre*, 2 vols., Londres, 1906, vol. 2, pp. 243-244. <<

[809] *Ibid.*, pp. 49-51, 71-73. <<

[810] Henri Moulin, *Impressions de voyage d'un étranger à Paris: Visite à l'Exposition Universelle de 1855*, Mortain, 1856, p. 47. <<

[811] Oscar Schmitz, *The Land without Music*, Londres, 1918, p. 26; Carl Engel, *An Introduction to the Study of National Music*, Londres, 1866, p. 3. <<

[812] Guido Guerzoni, «The British Painting Market 1789-1914», en M. North y W. Koln (eds.), *Economic History and the Arts*, Viena, 1996, pp. 97-132; Bayer y Page, *Development of the Art Market in England*, p. 96. <<

[813] M. F. MacDonald, P. de Montfort y N. Thorp (eds.), *The Correspondence of James McNeill Whistler, 1855-1903*, Glasgow, 2003, n.º 08050. <<

[814] Ross King, *The Judgement of Paris: The Revolutionary Decade That Gave the World Impressionism*, Nueva York, 2006, pp. 239-240; Edward Morris, *French Art in Nineteenth-Century Britain*, Londres, 2005, pp. 156-157. <<

[815] GJ, p. 596. <<

[816] Assouline, *Discovering Impressionism*, p. 99. <<

[817] Paul Durand-Ruel, *Memoirs of the First Impressionist Art Dealer (1831-1922)*, París, 2014, p. 122; John House, «New Material on Monet and Pissaro in London», *Burlington Magazine*, octubre de 1978, pp. 636-637; Morris, *French Art*, p. 157. <<

[818] Caroline Corbeau-Parsons, «Crossing the Channel», en Corbeau-Parsons (ed.), *The EY Exhibition. Impressionists in London: French Artists in Exile 1870-1904*, Londres, 2017, p. 19; Anne Robbins, «Monet, Pissaro and Fellow French Painters in London, 1870-1», en *ibid.*, p. 61. <<

[819] Moulin, *Impressions*, p. 47. <<

[820] Louis Viardot, *The Wonders of Sculpture*, Londres, 1872, pp. 271-272. <<

[821] BNF, NA 16273, Lettres à Pauline Viardot, folios 395-396, Turguénev a Pauline Viardot, 4 de junio de 1879. <<

[822] GJ, vol. 2, p. 369. <<

[823] *PSS*, vol. 11, p. 15. <<

[824] *Ibid*., p. 88. <<

[825] BMO, LA-VIARDOT PAULINE-57, Pauline Viardot a François Schwab, 15 de mayo de 1871. <<

[826] *PSS*, vol. 11, p. 102. <<

[827] *Ibid*., p. 118. <<

[828] Waddington, *Turgenev and England*, pp. 161-162. <<

[829] *PSS*, vol. 11, p. 116; Waddington, *Turgenev and England*, pp. 115, 122-123. <<

[830] Waddington, *Turgenev and England*, pp. 130, 131. <<

7. CULTURA SIN FRONTERAS/

[831] *PSS*, vol. 11, p. 158; Waddington, «Some Gleanings on Turgenev», p. 212. <<

[832] *Vosp*., pp. 318, 322; «Vospominaniia A. I. Abarinovoi», *Istoricheskii vestnik*, vol. 83, enero de 1901, p. 219. <<

[833] Maria Ge, «Vospominaniia (Iz znakomstva c Ivanom Sergeevichem Turgenevym)», *Novyi zhurnal dlia vsekh*, n.° 2, 1915, p. 23; Maurice Guillemot, «Un Russe de jadis», *Le Figaro,* 7 de noviembre de 1925; A. F. Koni, *Na zhiznennom puti*, 5 vols., San Petersburgo, 1912-1929, vol. 2, p. 40; E. O. Repchanskaia, «Moi vospominaniia o Viardot i ee otnosheniiakh k Turgenevu», *Angara* (Irkutsk), n.° 1 (58), 1963, p. 117; Héritte-Viardot, *Une famille de grands musiciens*, p. 130. <<

[834] P. D. Boborykin, «U romanistov (Parizhskie Vpechatleniia)», *Slovo*, n.° 11, 1878, p. 38; P. D. Boborykin, «Turgenev do-

ma i za granitsei», in *I. S. Turgenev v vospominaniiakh sovremennikov*, pp. 187-188. <<

[835] APP BA art. 1287: Tourgeneff, Cabinet du Préfet: affaires générales, 106409, «Rapports», 28 de octubre de 1873, 3 de marzo de 1880, 8 de septiembre de 1883. <<

[836] *Ibid*., 10 de enero de 1877. <<

[837] En octubre de 1870 Louis había escrito a George Sand pidiéndole ayuda para ser elegido diputado republicano por el *département* de Indre, donde ella residía: Sand, *Correspondance*, vol. 22, p. 208. <<

[838] APP BA art. 1294: «Viardot, Cabinet du Préfet: affaires générales, 128027, Rapports», 1 y 9 de diciembre de 1874, 9 de octubre de 1875. <<

[839] Flaubert, *Correspondance*, vol. 5, p. 140. <<

[840] *Ibid*., vol. 4, p. 723. <<

[841] GJ, vol. 10, p. 75; Leon Edel (ed.), *Henry James Letters*, vol. 2: *1875-83*, Londres, 1974, pp. 16, 45. <<

[842] Alphonse Jacobs (ed.), *Gustave Flaubert–George Sand: Correspondance*, París, 1981, pp. 222, 273. [Hay trad. cast.: *Correspondencia*, trad. de Albert Julibert, Barcelona, Marbot Ediciones, 2011.] <<

[843] *The George Sand-Gustave Flaubert Letters,* trad. A. L. McKenzie, Nueva York, 1921, p. 289. <<

[844] N. M., «Cherty is parizhskoi zhizni», p. 314. <<

[845] BNF, NA, 25877, pp. 1-2; B. Rees, *Camille Saint-Saëns: A Life*, Londres, 1999, p. 93. <<

[846] Edel (ed.), *Henry James Letters*, vol. 2, p. 37. <<

[847] Caroline Franklin Grout, *Heures d'autrefois: Mémoires inédits. Souvenirs intimes*, Ruan, 1999, pp. 84-85. <<

[848] Elena Apreleva (E. Ardov), «Iz vospominanii ob I. S. Turgeneve», *Russkie vedomosti*, 15 y 18 de enero de 1904; Viardot,

Souvenirs d'un artiste, pp. 47-48. <<

[849] Kovalevskii, «Vospominaniia ob I. S. Turgeneve», p. 18. <<

[850] L. N. Nazarova, «Ochagi russkoi kul'tury v Parizhe», en NPG, vol. 1, pp. 7-9; Maria Ge, «Vospominaniia», pp. 21-26. <<

[851] GARF, folio 109, op. 1, d. 2159, l. 1 ss. <<

[852] *Ibid.*, p. 45; *PSS*, vol. 11, p. 223; Friang, *Pauline Viardot*, pp. 235-236. <<

[853] Michael Strasser, «The Société Nationale and Its Adversaries: The Musical Politics of *L'invasion germanique* in the 1870s», *19th-Century Music*, vol. 24, n.º 3, 2001 (primavera), pp. 225-251. <<

[854] *PSS*, vol. 13, p. 172; «Vospominaniia A. I. Abarinovoi», pp. 220-221. <<

[855] BMO, LA-VIARDOT PAULINE-67, Pauline Viardot a Théodore Dubois, 23 de junio de 1877. <<

[856] HL, MS Mus 232, Massenet a Pauline Viardot, 9 de abril de 1878; Jules Massenet, *Mes Souvenirs*, París, 1912, p. 17; Demar Irvine, *Massenet: A Chronicle of His Life and Times*, Nueva York, 1994, pp. 71-73; Alexandre Zviguilsky, «Jules Massenet et Pauline Viardot d'après une correspondance inédite», *Cahiers,* n.º 16, 1992, pp. 171, 177. <<

[857] BMO, LA-VIARDOT PAULINE-67, Berlioz a Pauline Viardot, 20, 22 de febrero de 1851. <<

[858] Celsa Alonso, «La Réception de la chanson espagnole dans la musique française du XIXe siècle», en François Lesure (ed.), *Échanges musicaux franco-espagnols, XVIIe–XIXe siècles*, París, 2000, pp. 123-60; Hervé Lacombe, «L'Espagne à l'Opéra-Comique avant *Carmen:* Du *Guitarrero* de Halévy (1841) à *Don Cesar de Bazan* de Massenet (1872)», en Lesure (ed.), *Échanges musicaux*, pp. 161-194. <<

[859] Véase Francesca Zantedeschi, «Pan-National Celebrations and Provençal Regionalism», en Joep Leerssen y Ann Rigney (eds.), *Commemorating Writers in Nineteenth-Century Europe: Nation-Building and Centenary Fever*, Londres, 2014, pp. 134-151; Francesca Zantedeschi, «Panlatinismes et visions d'Europe, 1860–1890», en Philippe Darriulat *et al.* (eds.), *Europe de papier: Projets européens au XIXe siècle*, Villeneuve d'Ascq, 2015, pp. 281-294. <<

[860] Véase por ejemplo HL MUS 264, 77, Pauline Viardot a Sebastián Yradier, París, 23 de julio de 1856. <<

[861] Hervé Lacombe, *Georges Bizet: Naissance d'une identité créatrice*, París, 2000, p. 654. <<

[862] NYPL, JOE 82-81, 38, Carta de Pauline Viardot a Julius Rietz, 12 de junio de 1859; HL, MUS 264, 236–247; Julien Tiersot, «Bizet and Spanish Music», *The Musical Quarterly*, vol. 13, n.º 4, octubre de 1927, p. 581. Para un análisis musical, Ralph P. Locke, «Spanish Local Colour in Bizet's *Carmen*: Unexplored Borrowings and Transformations», en Mark Everist y Annegret Fauser (eds.), *Music, Theater, and Cultural Transfer: Paris, 1830-1914*, Chicago, 2009, pp. 318-332. <<

[863] Citado en Kerry Murphy, «Carmen: *Couleur locale* or the Real Thing?», en Everist y Fauser (eds.), *Music, Theater, and Cultural Transfer*, p. 301. <<

[864] Winton Dean, *Georges Bizet: His Life and Work,* Londres, 1965, pp. 117-118. <<

[865] P. I. Chaikovskii, *Polnoe sobranie sochinenii*, vol. 9, Moscú, 1965, p. 195; Mina Curtiss, *Bizet and His World,* Londres, 1959, p. 430. <<

[866] Elizabeth Kertesz y Michael Christoforidis, «Confronting "Carmen" beyond the Pyrenees: Bizet's opera in Madrid, 1887–1888», *Cambridge Opera Journal*, vol. 20, n.º 1, marzo de 2008, pp. 79-110; Murphy, «Carmen», pp. 313-314. <<

[867] BNF, NA, 16273, Papiers de Pauline Viardot, vol. II, Lettres adressés à Pauline Viardot (S–Z), Carta de Turguénev a Pauline Viardot, 10/22 de abril de 1880, pp. 411 y ss. <<

[868] V. V. Stasov, «Iz vospominaniia ob I. S. Turgeneva», en V. G. Fridliand y S. M. Petrov (eds.), *I. S. Turgenev v vospominaniiakh sovremennikov*, 2 vols., Moscú, 1983, vol. 2, pp. 96-114; *PSS*, vol. 13, pp. 85, 87. <<

[869] Rollo Myers, «Claude Debussy and Russian Music», *Music & Letters*, vol. 39, n.º 4, octubre de 1958, pp. 336-342; Edward Lockspeiser, «Debussy, Tchaikovsky, and *Madame* von Meck», *The Musical Quarterly*, vol. 22, n.º 1, enero de 1936, pp. 38-44. <<

[870] *PSS*, vol. 11, p. 80. <<

[871] *P. I. Chaikovskii–S. I. Taneev: Perepiska (1874-1893)*, Moscú, 1951, p. 15; E. Blaramberg, «Vospominaniia ob I. S. Turgeneve», en Fridliand y Petrov (eds.), *I. S. Turgenev v vospominaniiakh sovremennikov,* vol. 2, p. 192; *Vosp.,* p. 166. <<

[872] Donald Mackenzie Wallace, *Russia*, 2 vols., Londres, 1877; Anatole Leroy-Beaulieu, *L'Empire des tsars et les Russes*, 3 vols., París, 1881-1889. <<

[873] V. V. Stasov, «Vtoroi russkii kontsert», «Poslednye dva kontserta v Parizhe», *Sobranie sochinenii V. V. Stasova 1847-1886, Khudozhestvenyye stat'i,* vol. 3, San Petersburgo, 1894, pp. 331-339 y 342-350; Alexandre Zviguilsky, «En marge d'une lettre inédite de Tchaikovsky à Edouard Colonne», *Cahiers*, n.º 14, 1990, p. 154. <<

[874] OR, folio 124, d. 2499, l. 2 (Ernst Karlovich Lipgart, «Moi vospominaniia o Turgeneve»); *PSS*, vol. 14, pp. 30, 39, vol. 15, pp. 31, 78; Émile Zola, «Le Salon de 1876», en *Oeuvres complètes*, Henri Mitterand (ed.), 15 vols., París, 1966-1999, vol. 10, p. 958. <<

[875] OR, folio 124, d. 2499, l. 2 (Lipgart, «Moi vospominaniia o Turgeneve»). <<

[876] IRL, folio 7, n.º 12, ll. 55-6; *PSS*, vol. 13, kn. 1: *1880-1882*, p. 48; *Turgenevskii sbornik*, vol. 5, pp. 393-397. <<

[877] I. S. Zil'bershtein, «Vystavka khu-dozhnika V. Vereshchagina», in *Iz Parizhskogo arkhiva I. S. Turgeneva, Neizvestvnye proizvedeniia*, in *Literaturnoe nasledstvo*, vol. 73, kn. 1, Moscú, 1964, pp. 291, 305, 312, 317-318; V. V. Stasov, «Venskaia pechat' o Vereshchagine», y «Vystavka Veresh-chagina v Berline», *Sobranie sochinenii V. V. Stasova 1847-1886, Khudozhestvenyye stat'i,* vol. 2, San Petersburgo, 1894, pp. 538-540, 563-564. <<

[878] I. E. Repin, *Dalekoe blizkoe*, Moscú, 1960, p. 217; *I. E. Repin i V. V. Stasov: perepiska, 1871-[1906]*, 3 vols., Moscú, 1948-1950, vol. 1, p. 75. <<

[879] *I. E. Repin i V. V. Stasov: perepiska, 1871-[1906]*, vol. 1, pp. 92-93; Gabriel Simonoff, «Répine et Tourguéniev: des relations amicales difficiles», *Cahiers,* n.º 19, 1995, pp. 23-27. <<

[880] Simonoff, «Répine et Tourguéniev», p. 89; *I. E. Repin i I. N. Kramsko ĭ; perepiska, 1873-1885*, Moscú, 1949, pp. 99-100, 106; I. S. Zil'bershtein, *Repin i Turgenev*, Moscú-Leningrado, 1945, p. 44; Elizabeth Kridl Valkenier, «Politics in Russian Art: The Case of Repin», *The Russian Review*, vol. 37, n.º 1, enero de 1978, p. 18. <<

[881] Émile Bergerat, *Souvenirs d'un enfant de Paris*, vol. 2: *La Phase critique de la critique 1872-1880*, París, 1912, p. 189; Pierre Miquel, «Les maîtres du paysage français dans la collection Tourguéniev», *Cahiers*, n.º 5, 1981, p. 124; Steegmuller (ed. y trad.), *Letters of Gustave Flaubert*, p. 587. <<

[882] *PSS*, vol. 13, p. 141, vol. 16, p. 23; Seljak, *Ivan Turgenevs Ökonomien*, p. 137. <<

[883] Véase Zvig., pp. 311, 315, 321. <<

[884] *Vosp*., pp. 222-223, 340-341; Bergerat, *Souvenirs d'un enfant*, vol. 2, p. 195. <<

[885] Hilary Spurling, *The Unknown Matisse: A Life of Henri Matisse,* vol. 1: *1869-1908*, Londres, 1998, p. 123. *PSS*. vol. 13, kn. 2: *1882-1883*, pp. 24-27. <<

[886] GJ, vol. 1, p. 822. <<

[887] *Ibid*., vol. 2, p. 148. See also Robert Dessaix, *Twilight of Love: Travels with Turgenev*, Nueva York, 2004, pp. 146-147. <<

[888] Alexandre Zviguilsky, «Tourguéniev à Bougival», *Cahiers*, n.° 5, 1981, pp. 19-22; Zvig., p. 273; Jean-Claude Menou, «Sauver, protéger, animer la datcha d'Ivan Tourguéniev et la villa de Pauline Viardot», *Cahiers*, n.° 5, 1981, pp. 7-10; *PSS*, vol. 12, p. 161. <<

[889] Comunicación de Paul-Louis Durand-Ruel y Flavie Durand-Ruel basada en la «Recueil d'Estampes» publicada por Durand-Ruel en 1873-1875; Sylvie Patry (ed.), *Inventing Impressionism: Paul Durand-Ruel and the Modern Art Market*, Londres, 2015, p. 71. <<

[890] Durand-Ruel, *Memoirs*, p. 117. <<

[891] Merete Bodelsen, «Early Impressionist Sales 1874-94 in the Light of Some Unpublished "Procès-Verbaux"», *The Burlington Magazine*, vol. 110, n.° 783, junio de 1968, pp. 330-339; Patry (ed.), *Inventing Impressionism*, p. 39. <<

[892] Lionello Venturi, *Les Archives de l'impressionnisme*, París, 1939, pp. 34, 115; Henry James, *Parisian Sketches: Letters to the New York Tribune*, Nueva York, 1957, pp. 131, 166; Daniel Hannah, «Henry James, Impressionism, and Publicity», *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. 61, n.° 2, 2007 (otoño), pp. 28-43. <<

[893] Anne Distel, *Impressionism: The First Collectors*, trad. Barbara Perroud-Benson, Nueva York, 1989, pp. 57-60. <<

[894] *I. E. Repin i V. V. Stasov*, p. 132. <<

[895] Émile Zola, «M. Manet», en *Oeuvres complètes*, vol. 12, p. 802; F. W. J. Hemmings, «Zola, Manet and the Impressionists (1875-1880)», *PMLA*, 93, 1959, p. 407. <<

[896] Émile Zola, «Une exposition: Les Peintres impressionnistes», en *Oeuvres complètes*, vol. 12, pp. 973-974. <<

[897] GJ, vol. 2, p. 186, 14 de diciembre de 1868; Michel Robida, *Le Salon Charpentier et les impressionnistes,* París, 1958, p. 65. <<

[898] Marcel Proust, *In Search of Lost Time*, vol. 6: *Time Regained*, trad. Andreas Mayor y Terence Kilmartin, Londres, 1996, p. 38. [Hay trad. cast.: *En busca del tiempo perdido*. Vol. 7. *El tiempo recobrado*, trad. de Consuelo Berges, Madrid, Alianza Editorial, 1970.] <<

[899] *Ibid*., pp. 45, 71, 81-82. <<

[900] Distel, *Impressionism*, pp. 95, 125–137, 177 y ss., 195-197, 202, 207. <<

[901] Assouline, *Discovering Impressionism*, pp. 81-93, 126; Patry (ed.), *Inventing Impressionism*, p. 28. Sobre el papel de la reproducción en la internacionalización del mercado del arte, véase Paolo Serafini (ed.), *La Maison Goupil: Il successo italiano a Parigi negli anni dell'impressionismo*, Milán, 2003, pp. 57 y ss. <<

[902] *PSS*, vol. 15, p. 152, vol. 16, p. 199; *Zvig*., pp. 312, 318. <<

[903] Distel, *Impressionism*, pp. 83, 103-104. <<

[904] *Collection de M. Ivan Tourguéneff et collection de M. X.*, París, 1878; Miquel, «Les maîtres du paysage français», pp. 131-134; *PSS*, vol. 12, kn. 1: *1876-1878*, pp. 283, 310. <<

[905] Francis Steegmuller, *Maupassant: A Lion in the Path*, Nueva York, 1972, pp. 64, 93. <<

[906] Émile Zola, «Flaubert et Tourgueneff», *Les Annales politiques et littéraires*, 12 de noviembre de 1893, p. 307. <<

[907] Edel (ed.), *Henry James Letters*, vol. 2, pp. 20, 52; Alphonse Daudet, *Trente ans de Paris*, París, 1888, p. 333. <<

[908] Sobre la sociabilidad de Flaubert y su imagen de recluso, véase Thierry Poyet, *La Gens Flaubert: La Fabrique de l'écrivain entre postures, amitiés et théories littéraires*, París, 2017, pp. 37-171. <<

[909] Barbara Beaumont (ed.), *Flaubert and Turgenev: A Friendship in Letters. The Complete Correspondence*, Nueva York, 1987, pp. 69, 71. <<

[910] *PSS*, vol. 14, p. 146. <<

[911] Sylvain Kerandoux (ed.), *Gustave Flaubert, Guy de Maupassant: Correspondance (1873-1880)*, Rennes, 2009, p. 167. <<

[912] Beaumont (ed.), *Flaubert and Turgenev*, p. 157. <<

[913] Gustave Flaubert, *Oeuvres complètes: Correspondance*, ser. 7: *1873-1876*, París, 1930, pp. 120, 138-140; *PSS*, vol. 13, pp. 77, 95. <<

[914] Flaubert, *Correspondance*, vol. 5, p. 113. <<

[915] ORRNB, f. 293 op. 1d. 1466, l. 7; op. 3d. 132, l.1; Nikolái Zhekulin, «Turgenev–Perevodchik Flobera: Legenda o Sv. Iuliane Milostivom», *Slavica Litteraria*, vol. 15, 2012/1, pp. 57-58, 68; *PSS,* vol. 15, kn. 2, pp. 68, 77. <<

[916] Alain Pagès, «La topographie du discours (Sur quelques textes de Zola publiés en 1879)», *Les Cahiers naturalistes*, n.º 54, 1980, pp. 174-184. <<

[917] P. Boborykin, *Stolytsi mira (Tridsat' let vospominanii)*, Moscú, 1911, pp. 183-139. <<

[918] Vizetelly, *Emile Zola*, pp. 65, 114, 136; E. Halpérine-Kaminsky (ed.), *Ivan Tourguéneff d'après sa correspondance avec ses amis français*, París, 1901, pp. 189-190. <<

[919] *PSS*, vol. 14, pp. 9, 28, 44, 66, 77, vol. 15, kn. 1, p. 17; *M. M. Stasiulevich i ero sovremenniki v ikh perepiskakh*, vol. 3, p. 610; M. Kleman, «Zola v Rossii», *Literaturnoe nasledstvo*, 2, 1932,

pp. 243, 245; Émile Zola, *Correspondance*, ed. B. H. Bakker, Colette Becker y Henri Mitterand, 10 vols., París, 1978-1995, vol. 2: *1868-1877*, pp. 502, 557; Florence Montreynaud, «La correspondence entre Zola et Stassioulevich, directeur du "Messenger de l'Europe" (Deuxième partie)», *Les Cahiers naturalistes*, n.º 47, 1974, pp. 34-38. <<

[920] Phillip Duncan, «The Fortunes of Zola's *Parizhskie Pis'ma* in Russia», *Slavonic and East European Journal*, vol. 3, n.º 2, 1959, p. 108; Kleman, «Zola v Rossii», p. 235; *PSS*, vol. 13, p. 95; *Vestnik Evropy*, vol. 10, n.º 1, 1875, pp. 253-328, n.º 2, pp. 694-774, n.º 3, pp. 271-365. <<

[921] Paul Alexis, *Émile Zola: Notes d'un ami*, París, 1882, p. 119. <<

[922] Zola, *Correspondance*, vol. 2, pp. 453, 455, 457-458, 465-467; *PSS*, vol. 15, kn. 1, pp. 69, 238-239, vol. 15, kn. 2, p. 46. <<

[923] GJ, vol. 3, p. 180. Traducción tomada de Edmond y Jules de Goncourt, *Pages from the Goncourt Journal*, ed. y trad. Robert Baldick, Nueva York, 2007, p. 229. <<

[924] HL, Mus 232, Carta de Jules Vallès a Turgénev, 13 de octubre de 1877; A. Fifis, «Al'fons Dode – Sotrudnik Petersburgskoi gazety "Novoe Vremia"», en NPG, vol. 1, pp. 210-212; *Vosp.,* p. 300; Zola, *Correspondance*, vol. 2, p. 553, vol. 3, p. 89; N. P. Generalova, 'Neopublikovannoe pis'mo k Turgenevu Zhiulia Vallesa (1877)', en NPG, vol. 4, pp. 629-630. <<

[925] *M. M. Stasiulevich i ero sovremenniki v ikh perepiskakh*, vol. 3, pp. 193, 224; *PSS*, vol. 14, pp. 77-78, 86, 90-91, 163. <<

[926] *PSS*, vol. 8, pp. 191-192, vol. 13, p. 98; Chevrel, D'hulst and Lombez (eds.), *Histoire des traductions*, pp. 620-621. <<

[927] L. N. Tolstói, *Polnoe sobranie sochinenii*, 90 vols., Moscú-Leningrado, 1928-1964, vol. 62, p. 446; Fet, *Moi vospominaniia*, pp. 369-371; Ostrovskaia, *Vospominaniia o Turgeneve*, p. 41. <<

[928] Ilia Zilberstein, «Le Roman *Guerre et Paix* et la France: Ivan Tourguéniev s'emploie à faire connaître l'oeuvre de Léon Tolstoï», en *Tolstoï aujourd'hui: Colloque international Tolstoï tenu à Paris du 10 au 13 Octobre 1978*, París, 1980, pp. 225-227; Ostrovskaia, *Vospominaniia o Turgeneve*, p. 40. <<

[929] Tolstói, *Polnoe sobranie sochinenii*, vol. 62, p. 446; *PSS*, vol. 12, kn. 1, p. 323. <<

[930] Zilberstein, «Le Roman *Guerre et Paix*», pp. 226-230; *PSS*, vol. 12, kn. 2, *1879-1880*, p. 197. <<

[931] Zilberstein, «Le Roman *Guerre et Paix*», p. 230; Beaumont (ed.), *Flaubert and Turgenev*, pp. 174-175. <<

[932] *PSS*, vol. 10, p. 381; Seljak, *Ivan Turgenevs Ökonomien,* p. 143; Rissa Tachnin y David H. Stam (comps.), *Turgenev in English: A Checklist of Works by and about Him*, Nueva York, 1962, pp. 17-19. <<

[933] *PSS*, vol. 12, pp. 48, 72, vol. 15, kn. 1, p. 157, vol. 15, kn. 2, p. 257, vol. 16, pp. 482-483. <<

[934] Bachleitner, «Produktion, Tausch und Übersetzung», en Barbier (ed.), *Est-ouest*, p. 118; Dorrotaya Liptak, «Die Sozialgeschichte der Literatur oder die übersetzte Literatur in den Wochen-zeitschriften Prags und Budapests gegen Ende des 19. Jahrhunderts», en Barbier (ed.), *Est-ouest*, p. 202. <<

[935] Paul Aron and Pierre-Yves Soucy, *Les Revues littéraires belges de langue française de 1830 à nos jours*, Bruselas, 1998, p. 17; Paul Aron, «La Belgique francophone, carrefour du cosmopolitisme européen», en Jacqueline Pluet-Despatin, Michel Leyarie y Jean-Yves Mollier (eds.), *La Belle Époque des revues 1880-1914*, París, 2002, p. 329. <<

[936] Carlos Serrano, «Les Revues littéraires dans l'Espagne fin-de-siècle», en Pluet-Despatin, Leyarie y Mollier (eds.), *La Belle Epoque des revues*, p. 387. <<

[937] Julian Schmidt, «Iwan Turgenjev», en *Bilder aus dem geistigen Leben unserer Zeit*, Leipzig, 1870, pp. 428-471. <<

[938] Kluge, *Ivan Turgenev und seine deutschen Freunde*, p. 126. <<

[939] *PSS*, vol. 6, p. 111; Mijaíl Alexeev, «Lamartine et Tourguéniev», *Cahiers*, n.º 14, 1990, p. 20; M. P. Alekseev y Iu. D. Levin, *Vil'iam Rol'ston – propagandist russkoi literatury i fol'klora*, San Petersburgo, 1994, pp. 32-37. <<

[940] Christine Richards, «Occasional Criticism: Henry James on Ivan Turgenev», *Slavonic and East European Review*, vol. 78, n.º 3, 2000, p. 463; Dale E. Peterson, *The Clement Vision: Poetic Realism in Turgenev and James*, Port Washington, 1975, pp. 10 y ss. <<

[941] Pauline Gacoin Lablanchy, «Le vicomte Eugène-Melchior de Vogüé et l'image de la Russie dans la France de la IIIe République», *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, n.º 39, 2014/1 (primavera), pp. 65-78; Edmund Gosse, *Portraits and Sketches*, Londres, 1913, pp. 243-263; F. W. J. Hemmings, *The Russian Novel in France 1885-1914*, Oxford, 1950, pp. 49-52. <<

[942] Sylvain Briens, «La mondialisation du théâtre nordique à la fin du XIXe siècle: Le fonds Prozor de la Bibliothèque nordique de Paris lu au prisme de la sociologie de l'acteur-réseau», *Revue de littérature comparée*, n.º 354, 2015/2, pp. 137-150. <<

[943] Franco Moretti, *Atlas of the European Novel 1800–1900*, Londres, 1998, p. 176. <<

[944] Régnier, «Littérature nationale, littérature étrangère», en Espagne y Werner (eds.), *Philologiques III*, pp. 299-300. <<

[945] Moretti, *Atlas of the European Novel*, pp. 184-185. <<

[946] René Ternois, *Zola et ses amis Italiens*, París, 1967, p. 43; Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, París, 1999, pp. 146-147. <<

[947] A. Dezalay (ed.), *Zola sans frontières*, Estrasburgo, 1996, p. 177. <<

[948] Bard H. Bakker, «Zola aux Pays-Bas, 1875-1885: Contribution à l'étude du naturalisme européen», *Revue des sciences humaines*, vol. XL, 1975, pp. 581-588; Joseph Hurt, «The Reception of Naturalism in Germany», en Brian Nelson (ed.), *Naturalism in the European Novel: New Critical Perspectives*, Oxford, 1992, pp. 101-103. <<

[949] Steegmuller (ed. y trad.), *Letters of Gustave Flaubert*, p. 624. <<

[950] Émile Zola, «L'Ouverture de l'Exposition Universelle», en *Oeuvres complètes*, vol. 10, pp. 342, 347-348; Zola, *Correspondance*, vol. 3, p. 32. <<

[951] P. Boborykin, *Stolitsy mira: tridtsat' let vospominaniia*, Moscú, 1911, pp. 193-194. <<

[952] *Ibid*., p. 194; Graham Robb, *Victor Hugo*, Londres, 1997, pp. 493-496. <<

[953] *LI,* p. XXVIII. <<

[954] *Ibid*., p. 494; E. M. Garshin, «Vospominaniia o Turgeneve», *Istoricheskii vestnik*, n.º 14, 1883, pp. 381-382. <<

[955] *Congrès littéraire international de Paris, 1878. Présidence de Victor Hugo. Compte rendu in extenso et documents*, París, 1879, pp. 112-113. <<

[956] *Ibid*., pp. 102-103. <<

[957] *PSS*, vol. 8, pp. 76-81, 174, vol. 9, p. 94, vol. 11, p. 275, vol. 12, pp. 16, 52, 86-87, vol. 15, kn. 2, pp. 119-120. <<

[958] Jac Ahrenberg, *Människor som jag känt: personliga minnen, utdrag ur bref och anteckningar*, 6 vols., Helsingfors, 1904-1914, vol. 3, pp. 75-77. <<

[959] *PSS*, vol. 12, kn. 1: *1876-1878*, pp. 322, 326-327; M. P. Dragomanov, *Vospominaniia o znakomstve c I. S. Turgenevym*, Kazan, 1906, pp. 7-8. <<

[960] *Congrès littéraire international de Paris, 1878*, pp. 186-190, 330-350; Patrick Waddington, «I. S. Turgenev and the International Literary Congress of 1878», *New Zealand Slavonic Journal*, 1983, pp. 62-64; B. L. Chivilev, «Otryvochnye vospominannia o Turgeneve», *Russkie vedomosti*, n.º 270, 2 de septiembre de 1883; Kovalevskii, «Vospominaniia ob I. S. Turgeneve», pp. 5-6; Dragomanov, *Vospominaniia*, p. 9. <<

[961] *PSS*. vol. 12, kn. 1, p. 333; Flaubert, *Correspondance*, vol. 5, p. 398. <<

[962] *PSS*. vol. 12, kn. 2: *1879-1880*, p. 81; Waddington, «Turgenev and the International Literary Congress», p. 66. <<

[963] Laurent Tissot, «Naissance d'une Europe ferroviaire: la convention internationale de Berne (1890)», en *Les Entreprises et leurs réseaux: Hommes, capitaux, techniques et pouvoirs, XIXe-XXe siècles. Mélanges en l'honneur de François Caron*, París, 1998, pp. 283-295. <<

8. LA MUERTE Y EL CANON/

[964] *PSS,* vol. 16, kn. 1, pp. 74, 92. <<

[965] *Vosp*., p. 536. <<

[966] Samuel Fiszman, «Ivan Turgenev's Unknown Letter and His Stay in Russia in 1879», *Slavic Review*, vol. 40, n.º 1, 1981 (primavera), p. 82. Sobre el temor a una detención de Turguénev, véase Vasili Vérechtchaguine, «I. S. Tourguenieff, 1879-1883», *Cahiers*, n.º 16, 1992, p. 48. <<

[967] *Vosp*., p. 538. <<

[968] *Ibid*., p. 235. <<

[969] Nora Gottlieb y Raymond Chapman (eds. y trads.), *Letters to an Actress: The Story of Turgenev and Marya Gavrilovna Savina*, Londres, 1973, p. 70. <<

[970] Gottlieb y Chapman (eds. y trad.), *Letters to an Actress*, pp. 50 y ss. <<

[971] D. W. Martin, «The Pushkin Celebrations of 1880: The Conflict of Ideals and Ideologies», *Slavonic and East European Review,* vol. 66, n.º 4, octubre de 1988, p. 506; Marcus C. Levitt, *Russian Literary Politics and the Pushkin Celebration of 1880*, Cornell, 1989, pp. 3-4. <<

[972] *PSS*, vol. 12, kn. 2, Moscú, 1967, p. 247; Martin, «Pushkin Celebrations», p. 506. <<

[973] *Soch*., pp. 341-350; Levitt, *Russian Literary Politics*, p. 125. *Turg*, vol. 12, kn. 2, p. 272. <<

[974] David Magarshack, *Turgenev: A Life*, Londres, 1954, p. 295; Steegmuller, *Maupassant*, pp. 128-129. <<

[975] Émile Zola, «Gustave Flaubert», en *Oeuvres complètes*, ed. Henri Mitterand, París, 1966-1969, vol. 11, pp. 124-126. <<

[976] *PSS*, vol. 12, kn. 2: *1879-1880*, p. 322; André Billy, *The Goncourt Brothers*, trad. Margaret Shaw, Londres, 1960, pp. 258-260; GJ, vol. 3, p. 496. <<

[977] GJ, vol. 3, pp. 497-498. <<

[978] *Letopis' zhizni i tvorchestva F. M. Dostoevskogo*, 3 vols., San Petersburgo, 1995, vol. 3, pp. 547, 558-559; Réné Fülöp-Miller, «The Posthumous Life of Dostoevsky», *Russian Review*, vol. 15, n.º 4, octubre de 1956, pp. 259-265. <<

[979] Joseph Frank, *Dostoevsky: The Mantle of the Prophet, 1871-1881*, Princeton, 2003, pp. 752-754; *PSS*, vol. 13, kn. 1: *1880-1882*, pp. 56-57. <<

[980] *Tombeau de Victor Hugo*, París, 1985, pp. 61, 164; Robb, *Victor Hugo*, pp. 522-523; Avner Ben-Amos, *Funeral, Politics, and Memory in Modern France, 1789-1996*, Oxford, 2000, p. 281. <<

[981] Maurice Barrès, *Les Déracinés*, París, 1920, p. 443; Robb, *Victor Hugo*, pp. 527-529; Avner Ben-Amos, «Les Funérailles de Victor Hugo», en Nora (ed.), *Lieux de Mémoire*, I: *La République*, París, 1984, pp. 499, 516. <<

[982] APP BA art. 1294: Viardot, Cabinet du Préfet: affaires générales, 31 de mayo de 1878. <<

[983] Jean-Marie Goulement y Éric Walter, «Les Centenaires de Voltaire et de Rousseau», en Nora (ed.), *Lieux de Mémoire*, I, pp. 396, 409. <<

[984] Jane Mayo Roos, «Rodin's Monument to Victor Hugo: Art and Politics in the Third Republic», *The Art Bulletin*, vol. 68, n.º 4, 1986, pp. 632-656; Ben-Amos, «Funérailles de Victor Hugo», pp. 473-474. <<

[985] Elizabeth Emery, *Photojournalism and the Origins of the French Writer House Museum (1881-1914): Privacy, Publicity, and Personality*, Londres, 2012, pp. 161-164, 175 y ss. <<

[986] Cálculo hecho a partir de la base de datos de estatuas del siglo XIX de http://romanticnationalism.net <<

[987] Marshall, «Women Re-Read Shakespeare Country», p. 95; Julia Thomas, «Shakespeare and Commercialism», en Gail Marshall (ed.), *Shakespeare in the Nineteenth Century*, Cambridge, 2012, p. 252. <<

[988] *PSS*, vol. 10, p. 298. <<

[989] Véase George Martin, «Verdi, Politics and "Va Pensiero": The Scholars' Squabble», *The Opera Quarterly*, vol. 21, n.º 1, enero de 2005, p. 110. Los relatos contemporáneos de este funeral no mencionan que se cantara el «Va Pensiero», pero Martin cita una entrevista de Carlo Gatti, especialista en Verdi, que asistió al funeral. <<

[990] Roger Parker, *Studies in Early Verdi, 1832-1844: New Information and Perspectives on the Milanese Musical Milieu and the Operas from Oberto to Ernani*, Nueva York, 1989, p. 139. Véase también Ann Smart, «Liberty on (and off) the Barricades: Verdi's Risorgimento Fantasies», en Albert Ascoli y Krystyna von Henneberg (eds.), *Making and Remaking Italy: The Cultivation of National Identity around the Risorgimento*, Oxford, 2001. <<

[991] Joep Leerson, «Schiller 1859: Literary Historicism and Readership Mobilization», en J. Leerson y A. Rigney (eds.), *Commemorating Writers in Nineteenth-Century Europe: Nation-Building and Centenary Fever*, Londres, 2014, p. 27 (lista de las estatuas corregida a partir de la base de datos de estatuas del siglo XIX de http://romanticnationalism.net). <<

[992] An de Rider, «Conscience 1883: Between Flanders and Belgium», en Leerson y Rigney, *Commemorating Writers*, pp. 188 y ss. <<

[993] S. Prawer, *Karl Marx and World Literature*, Londres, 2011, pp. 143-145; K. Marx y F. Engels, *The Communist Manifesto*, Londres, 1848. [Hay trad. cast.: *Manifiesto comunista*, trad. de Jacobo Muñoz, Nórdica Libros, 2012.] <<

[994] L. E. Obolenskii, «Literaturnye vospominaniia i kharakteristiki (1854-1892)» *Istoricheskii vestnik*, 1902, vol. 87 (enero-marzo), pp. 504-505; *PSS*, vol. 12, kn. 2: *1879-1880*, p. 327. <<

[995] BNF, NA Fr. Papiers de Pauline Viardot, 16275, Lettres adressées a Claudie et George Chamerot, Ivan Tourgueniev et divers, folios 257-258, Maupassant a Turgenev. <<

[996] William Weber, «Mass Culture and the Reshaping of European Musical Taste, 1770-1870», *International Journal of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. VIII, 1977, pp. 5-21. <<

[997] Cooper, *Rise of Instrumental Music*, p. 157. <<

[998] Taylor, *Anton Rubinstein*, p. 219; Weber, *Musician as Entrepreneur*, p. 118. <<

[999] Georg Jäger, «Der Musikalienverlag», en Jäger (ed.), *Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert: Das Kaiserreich 1871-1918*, vol. 2, Frankfurt, 2003, pp. 7-61. <<

[1000] Lawford-Hinrichsen, *Music Publishing and Patronage,* pp. 18-20, 27. <<

[1001] Ringel, «Opera in "The Donizettian Dark Ages"», p. 58; *The Times*, 8 de julio de 1861. <<

[1002] *Ibid*., pp. 73-74. <<

[1003] Albert Soubies, *Le Théâtre-Italien de 1801 à 1913*, París 1913, tabla en el apéndice. <<

[1004] Véase Charle, «Comparaisons et transferts», p. 31. <<

[1005] John Rosselli, «Materiali per la storia socio-economica del San Carlo nel Ottocento», en Lorenzo Bianconi and Renato Bossa (eds.), *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, Florencia, 1983, p. 376; Jutta Toelle, *Bühne der Stadt: Mailand und das Teatro alla Scala zwischen Risorgimento und Fin de Siècle*, Múnich, 2009, p. 81. <<

[1006] Katharine Ellis, «Unintended Consequences: Theatre Deregulation and Opera in France, 1864-1878», *Cambridge Opera Journal*, vol. 22, n.° 3, 2010, pp. 327-352; Katharine Ellis, «Systems Failure in Operatic Paris: The Acid Test of the Théâtre-Lyrique», en Everist y Fauser (eds.), *Music, Theater, and Cultural Transfer*, pp. 53-55, 67. <<

[1007] Faith, *World the Railways Made*, p. 279. <<

[1008] Jutta Toelle, «Der Duft der grossen weiten Welt: Ideen zur weltweiten Ausbreitung der italienischen Oper im 19. Jahrhundert», en Müller *et al*. (eds.), *Oper im Wandel der Gesellschaft*, p. 259. <<

[1009] *Ibid*., p. 71. <<

[1010] Jutta Toelle, *Oper als Geschäft: Impresari an italienischen Opernhäusern, 1860-1900,* Kassel, 2007, pp. 53-55; Toelle, *Bühne der Stadt*, p. 113. <<

[1011] Annegret Fauser, «"Cette musique sans tradition": Wagner's *Tannhäuser* and Its French Critics», en Everist y Fauser (eds.), *Music, Theater, and Cultural Transfer*, p. 238. <<

[1012] Forti, «Alle origini dell'industria musicale italiana», pp. 109-111. <<

[1013] Hans Busch (ed.), *Verdi's Aida: The History of an Opera in Letters and Documents*, Minneapolis, 1978, pp. 365, 397-400, 499-553; Toelle, *Bühne der Stadt*, p. 93. <<

[1014] *Ibid.*, pp. 94 y ss. <<

[1015] See Philipp Ther, «Wie national war die Oper? Die Opernkultur des 19. Jahrhunderts zwischen nationaler Ideologie und europäischer Praxis», en Ther y Sachel (eds.), *Wie europäisch ist die Oper?*, pp. 110-111. <<

[1016] *Fellner & Helmer: Die Architekten der Illusion. Theaterbau und Bühnenbild in Europa: anlässlich des Jubiläums «100 Jahre Grazer Oper»*, Graz, 1999, pp. 10-11. <<

[1017] Toelle, *Bühne der Stadt*, p. 100; Annibale Alberti, *Verdi intimo, 1861-1886*, Milán, 1931, p. 17. <<

[1018] Sobre el problema de la recogida de datos, véase Mark O'Neill, Sara Selwood y Astrid Swenson, «Looking Back: Understanding Visits to Museums in the UK and beyond since the Nineteenth Century», *Cultural Trends*, 2019, DOI: 10.1080/09548963.2019.1559472. Sobre el Rijksmuseum: Ellinoor Bergvelt y Claudia Hörster, «Kunst en publiek in de Nederlandse rijksmusea voor oude kunst (1800-1896): Een vergelijking met Bennets *Birth of the Museum*», *De Negentiende Eeuw*, vol. 34, n.º 3, 2010, pp. 232-248; Claudia Hörster, «Visiting the Trippenhuis: Social History of the Rijksmuseum Amsterdam 1800-1885», tesis doctoral, Universiteit van Amsterdam, 2010. Las cifras sobre el número de visitantes me las dio Ellinoor Bergvelt. Véase también Liesbet Nys, *De intrede van het publiek: Museumbezoek in België 1830-1914*, Leuven, 2012; Bénédicte Savoy y Philippa Sissis (eds.), *Die Berliner Museumsinsel: Impressionen internationaler Besucher, 1830-1990. Eine Anthologie*, Viena, 2013. <<

[1019] Louis Viardot, *Les Merveilles de la peinture*, París, 1868; *Les Merveilles de la sculpture. Ouvrage illustré par Chapuis, etc.*, París, 1871; *Wonders of European Art. Illustrated by Reproductions by the Woodbury Permanent Process, and Wood Engravings*, Londres, 1871; *Wonders of Sculpture: Illustrated*, Londres, 1872; *A Brief History of the Painters of all Schools*, Londres, 1877. <<

[1020] Théophile Gautier, «Le Musée ancient», *La Presse*, 10 de febrero de 1849, p. 2. <<

[1021] McCauley, *Industrial Madness*, pp. 265-274. Sobre el culto a estos dos artistas durante el siglo XIX, véase Alison McQueen, *The Rise of the Cult of Rembrandt: Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France*, Ámsterdam, 2014; Berthold Hinz, *Dürers Gloria: Kunst, Kult, Konsum*, Berlín, 1971. <<

[1022] *Gérôme & Goupil: Art et entreprise*, París, 2000, p. 23; Alexandre Benois, *Memoirs*, trad. Moura Budberg, Londres, 1960, p. 103. <<

[1023] Anthony Hamber, «Facsimile, Scholarship, and Commerce: Aspects of the Photographically Illustrated Art Book (1839-1880)», *Studies in the History of Art*, vol. 77: *Symposium Papers LIV: Art and the Early Photographic Album*, 2011, p. 144. <<

[1024] Austen Barron Bailey, «Vetting the Canon: Galerie contemporaine, 1876-1884», *Studies in the History of Art*, vol. 77, *Symposium Papers LIV*, pp. 173-194. <<

[1025] *Turgenevskii sbornik*, vol. 2, pp. 286-287; Kel'ner, *Chelovek svoego vremeni*, p. 95; Fedyashin, *Liberals Under Autocracy*, pp. 89-90. <<

[1026] Olivero, «Paperback Revolution», en Spiers (ed.), *Culture of the Publisher's Series*, vol. 1, p. 78. <<

[1027] Olivero, *L'Invention de la collection*, pp. 41, 166-169. <<

[1028] Álvaro Ceballos Viro, «The Foreign Series of Herder Verlag by 1900: International Catholic Literature», en Spiers

(ed.), *Culture of the Publisher's Series*, vol. 2: *Nationalisms and the National Canon*, pp. 62-81. <<

[1029] Frederic Barbier, *L'Empire du livre: Le livre imprimé et la construction de l'Allemagne contemporaine (1815-1914)*, París, 1995, pp. 92-97; Bode, *Reclam*, pp. 14-15; Olivero, *L'Invention de la collection*, pp. 81-82. <<

[1030] Liptak, «Sozialgeschichte der Literatur», pp. 203 y ss.; Olivero, *L'Invention de la collection*, p. 107; Mariella Colin, «La naissance de la littérature romanesque pour la jeunesse au XIXe siècle en Italie; Entre l'Europe et la nation», *Revue de littérature comparée*, n.° 304, 2002, pp. 507-518; Marisa Fernândez-Lépez, «La naissance du roman hispanique à la lumière de ses modèles français, anglais et américain», *Revue de littérature comparée*, n.° 304, 2002, pp. 493-505. <<

[1031] Simonetta Soldani y Gabriele Turi, *Fare gli Italiani: Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, 2 vols., Bolonia, 1993, vol. 1, p. 50; Jean-François Botrel, *La Diffusion des livres en Espagne (1868-1914): Les libraires*, Madrid, 1988, p. 127; David Vincent, *The Rise of Mass Literacy: Reading and Writing in Modern Europe*, Oxford, 2000, p. 31. <<

[1032] Hermann Korte, «Gymnasiale Kanonarchitektur und literarische Kanonisierungspraxis 1871 bis 1918 am Beispiel Westfalens», en Korte, Ilonka Zimmer y Hans-Joachim Jakob (eds.), *Der deutsche Lektürekanon an höheren Schulen Westfalens von 1871 bis 1918* (Frankfurt/M. 2011), pp. 11-122; Jana Mikota, «For the Love of Words and Works: Tailoring the Reader for Higher Girls' Schools in Late Nineteenth-Century Germany», en Lynne Tatlock (ed.), *Publishing, Culture and the Reading Nation: German Book History in the Long Nineteenth Century*, Rochester, 2010, pp. 181-203. <<

[1033] M. Guiney, *Teaching the Cult of Literature in the French Third Republic*, Londres, 2004, pp. 102-105; Richard Altick, *The*

English Common Reader: A Social History of the Mass Reading Public 1800-1900, Chicago, 1957, p. 185; Mary Hammond, *Reading, Publishing and the Formation of Literary Taste in England, 1880-1914*, Aldershot, 2006, p. 87. <<

[1034] Moretti, *Atlas of the European Novel*, p. 146. <<

[1035] Maurice Pellison, *Les bibliothèques populaires à l'étranger et en France*, París, 1906, p. 57; *The English Public Library, 1850-1939: Introduction to Heritage Assets*, English Heritage, 2014, p. 3. <<

[1036] Pellison, *Bibliothèques populaires*, p. 169; Eugène Morel, *Bibliothèques: Essai sur le développement des bibliothèques publiques et de la librairie dans les deux mondes*, París, 1908, pp. 128-129. <<

[1037] Pellison, *Bibliothèques populaires*, pp. 95-102; Giovanni Lazzari, *Libri e popolo: Politica della biblioteca pubblica in Italia dal 1861 ad oggi*, Nápoles, 1985, p. 45; Sassoon, *Culture of the Europeans*, p. 610. <<

[1038] Marie-Laure Malingre, «Le roman dans les bibliothèques populaires au dix-neuvième siècle», en *Lectures et lecteurs au XIXe siècle: La Bibliothèque des Amis de l'instruction*, París, 1985, pp. 110-118. <<

[1039] *PSS*, vol. 12, kn. 2, *1879-1880*, pp. 48, 58, 428-429. <<

[1040] *PSS*, vol. 13, kn. 1, *1880-1882*, p. 245. <<

[1041] *Turgenevskii sbornik*, vol. 2, p. 331. <<

[1042] Patrick Waddington, *Turgenev's Mortal Illness: From Its Origins to the Autopsy*, Pinehaven, 1999, pp. 2-7, 14-15; Patrick Waddington, «Turgenev's Last Will and Testament», *New Zealand Slavonic Journal*, n.º 2, 1974, pp. 39-64. <<

[1043] M. K. Tenisheva, *Vpechatleniia moei zhizni*, Leningrado, 1991, p. 46. <<

[1044] Henri de Saint-Simon, «Viardot et Tourgueneff», *Le Figaro,* 8 de mayo de 1883, pp. 1-2. <<

[1045] BMO, NLA 357, Pauline Viardot a destinatario desconocido, 4 de mayo de 1883. <<

[1046] *PSS*, vol. 13, kn. 2, *1882-1883*, p. 180. <<

[1047] RGALI, f. 1573, op. 3, d. 1325, l. 27. <<

[1048] Waddington, *Turgenev's Mortal Illness*, pp. 58-60; *Vosp.,* pp. 409-411. <<

[1049] *Vosp*., pp. 412, 420; *M. M. Stasiulevich i ero sovremenniki v ikh perepiskakh*, vol. 3, p. 230. <<

[1050] Waddington, *Turgenev's Mortal Illness*, p. 61; «Pauline Viardot o konchine Turgeneva», *Knizhnye novosti*, n.° 10, 1937, p. 55. <<

[1051] APP BA art. 1287: Tourgeneff, Cabinet du Préfet: affaires générales, 106409, informes policiales sobre el funeral de Turguénev; «Les obsèques de Tourguéneff», *La France*, 8 de septiembre de 1883, p. 3; H. de L., «Nécrologie», *Le Clairon*, 8 de septiembre de 1883, p. 3. <<

[1052] *Vosp.,* p. 418. <<

[1053] *M. M. Stasiulevich i ero sovremenniki v ikh perepiskakh*, vol. 3, pp. 230-234, 273; Waddington, *Turgenev's Mortal Illness*, p. 57. <<

[1054] *M. M. Stasiulevich i ero sovremenniki v ikh perepiskakh*, vol. 3, p. 265; *Soch*., p. 182. <<

[1055] L. D. Obolenskii, «U groba Turgeneva», pp. 942-944; *Le XIXe siècle*, 3 de octubre de 1883, p. 1; «Ernest Renan, Tourguéniev et Pauline Viardot», *Cahiers*, n.° 16, 1992, p. 25. <<

[1056] M. Stasiulevich, «Iz vospominanii o poslednikh dniakh I. S. Turgeneva i ego pokhorony», en *I. S. Turgenev v vospominaniiakh sovremennikov*, vol. 2, pp. 420-424. <<

[1057] *Ibid*., pp. 424-427. <<

[1058] *Ibid*., p. 428; *Novoe vremia,* 28 de septiembre (10 de octubre) de 1883, pp. 1-2; *Iz Parizhskogo arkhiva I. S. Turgeneva, kniga*

pervaia, neizvestvnye proizvedeniia, en *Literaturnoe Nasledstvo*, p. 328; Tamara Zviguilsky, *Le Musée Tourguéniev*, Bougival, 1993, p. 52. <<

EPÍLOGO/

[1059] Friang, *Pauline Viardot*, p. 252; Héritte-Viardot, *Une famille de grands musiciens*, p. 65. <<

[1060] BMD, 091 VIA, Pauline Viardot a Edmond Cottinet, 13 de enero de 1892; Borchard, *Pauline Viardot-Garcia*, p. 48. <<

[1061] *Dnevniki P. I. Chaikovskogo (1873–1891),* San Petersburgo, 1993, p. 64; Chaikovskii, *Polnoe sobranie sochinenii*, vol. 9, pp. 355-338, 383-384. <<

[1062] RGALI, f. 1573, op. 3, d. 1325, ll. 21, 26-29. <<

[1063] *Vosp*., p. 169. <<

[1064] *Ibíd*., pp. 353, 355. <<

[1065] M. A. Arzumanova, «Zaveshchanie I. S. Turgeneva», en I. S. *Turgenev (1818-1883-1958): Stat'i i materiali*, Orel, 1960, pp. 264-286. <<

[1066] Kluge, «Ivan Turgenev und seine deutschen Freunde», pp. 128-129. <<

[1067] Christophe Charle, «Champ Littéraire francais et importations étrangères: de la vogue du roman russe à l'émergence d'un nationalisme littéraire, 1886-1902», en Espagne y Werner (eds.), *Philologiques III*, p. 255; Phelps, *Russian Novel in English Fiction*, p. 39. <<

[1068] GJ, vol. 3, p. 67. <<

[1069] Henry James, *The House of Fiction: Essays on the Novel*, London, 1957, p. 170. <<

[1070] Chevrel, D'hulst y Lombez (eds.), *Histoire des traductions*, pp. 257-258. <<

[1071] Béatrice Joyeux-Prunel, *Nul n'est prophète en son pays? L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-*

1914, París, 2007, p. 61. <<

[1072] Comte de Saint-Simon, *De la réorganisation de la société européenne,* París, 1914, pp. 108-111. [Hay trad. cast.: *De la reorganización de la sociedad europea,* Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2011.] <<

[1073] Friedrich Nietzsche, *Human, All Too Human*, trad. de Marion Faber y Stephen Lehmann, Londres, 1994; Nietzsche, *The Joyous Science*, trad. de R. Kevin Hill, Londres, 2018; Nietzsche, *Beyond Good and Evil*, trad. de R. Hollingdale, Londres, 2003, pp. 172-173. [Hay trad. cast.: *Humano, demasiado humano*, trad. de Alfredo Brotons, Madrid, Ediciones Akal, 2013; *La gaya ciencia*, trad. de Chano Greco y Ger Groot, Madrid, Ediciones Akal, 2019; *Más allá del bien y del mal*, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1978, p. 194.] <<

[1074] Georg Brandes, «Verdenslitteratur» (1899), en *Samlede Skrifter*, 18 vols., Copenhague, 1899-1910, vol. 12, pp. 23-28. <<

[1075] Paul Valéry, «The Crisis of the Mind», en *The Outlook for Intelligence*, trad. de Denise Folliot y Jackson Mathews, Princeton, 1989, pp. 26-28. [Hay trad. cast.: «Política del espíritu», Buenos Aires, Editorial Losada, 1961.] <<

[1076] BNF, NA Fr. 17273, Papiers Pauline Viardot, vol. 2, folios 10-11, Camille Saint-Saëns a Pauline Viardot, 19 de diciembre de 1909. <<

[1077] Borchard, *Pauline Viardot-Garcia*, p. 105. <<

[1078] BNF, VM BOB-21366, Lettres de Pauline Viardot à Gabriel Fauré, 1907-1910, n.os 299-305. <<

[1079] HL MUS 264 (366), Diario de Pauline Viardot, «La vieillesse (la mienne)». <<

[1080] Véase Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 2 vols., Oxford, 1996, vol. 1: *A Biography of the Works through Mavra*, pp. 637-645. <<

[1081] O, al menos, en ninguno de los archivos relevantes hay mención alguna de que se produjera: BNF (Viardot, Boris Kochno), ANF (Viardot, Comtesse de Greffulhe, Princesse de Polignac), HL (Viardot), BMO (Viardot, Diaghilev), IRL (Diaghilev, Panaev-Kartseva), RGALI (Diaghilev) ni NYPL (Papeles de Gabriel Astruc). <<

[1082] Héritte-Viardot, *Une famille de grands musiciens*, p. 65; *Les Annales politiques et littéraires*, n.º 1405, 29 de mayo de 1910, p. 3. <<

NOTAS EXPLICATIVAS

[1] Hasta 1843 hubo dos tipos de rublo en circulación: el rublo de plata, que entonces valía aproximadamente cuatro francos franceses y que se empleaba para realizar pagos en el extranjero, y el rublo de papel o *assignat*, que se podía cambiar por el rublo de plata a una tasa de 3,5 a 1. En 1843, el rublo de papel fue reemplazado por billetes de crédito estatales (cheques). <<

[2] Técnicamente, según los estándares actuales, Viardot era una mezzosoprano, pero el empleo de este término no se hizo común hasta finales del siglo XIX, de modo que habría sido catalogada como soprano. El papel de Rosina en *El barbero de Sevilla* estaba escrito originalmente para contralto, pero hoy es uno de los papeles clásicos para mezzosoprano. <<

[3] Turguénev no había sido el primer joven en conquistar el corazón de Pauline desde su matrimonio. Durante el verano de 1844, la cantante se había enamorado de Maurice Sand, el hijo de George Sand, un talentoso pintor dos años más joven que ella que pasó una semana en Courtavenel. Dándose cuenta de que la situación era imposible, Pauline escribió a George Sand después de su partida: «Nos hemos prometido ser valientes [...]. No puedo contar más al respecto en este momento [...]. Lo amo muy en serio [...]. Escríbame pronto -una *doble-entente* si es posible [para evitar despertar las sospechas de Louis Viardot]», *Correspondance de George Sand*, vol. 6, p. 632. En una carta anterior, el 11 de agosto, George Sand había aconsejado a Pauline, por medio precisamente de *doble-ententes*, que rompiera la relación, incluso si hubiera podido salirse con la suya en lo tocante a

Louis: «Si bien tu marido te dejaría hacer lo que desees, tu madre [es decir la propia Sand] te aconsejaría que no siguieras la inspiración de tu amistad», George Sand, *Lettres retrouvées*, ed. Thierry Bodin, París, 2004, p. 55. <<

[4] Mantuvo este nivel hasta 1855, cuando Frederick Gye, gerente del Covent Garden, consideró que «su nombre ya no atraía a la gente como antes» y le ofreció mil libras por una temporada de cuatro meses (los Viardot «fruncieron el ceño ante esto», anotó en su diario). Después de largas negociaciones, acordaron mil doscientas libras por una temporada de tres meses (ROH, Gye Diaries, 13 y 18 de marzo de 1855). <<

[5] Una de las reformas consistió en permitir que los clientes accedieran al *foyer de la danse*, donde podían ver calentar a las bailarinas. En la Salle Le Peletier, el acceso al *foyer de la danse* había estado reservado previamente a los miembros de la corte. Las puertas estaban custodiadas por soldados reales. El cuadro de Degas *Le Foyer de la danse à l'Opéra de la rue Le Peletier* (1872) captura el voyeurismo de esta escena. <<

[6] Muchos de sus rasgos reaparecerán en el personaje de Jacques Arnoux, el editor de *L'Art industriel*, en la novela *La educación sentimental* de Gustave Flaubert (1869). Flaubert había conocido a Maurice Schlesinger de joven. A los quince años, durante unas vacaciones en Trouville, un pueblo de la costa normanda, Flaubert se había enamorado perdidamente de la amante del editor, Élisa, que pronto se convertiría en su esposa. Flaubert entabló una amistad con la pareja que sería la base para la trama de su novela. <<

[7] Berlioz, Ernest Reyer, Victorin de Joncières, Schumann y Saint-Saëns fueron una excepción entre los compositores, pues escribían críticas musicales para la prensa. <<

[8] Un préstamo fue para ayudar a Heinrich Börnstein a iniciar el semanario *Vorwärts* con Karl Marx en 1844. <<

[9] Los derechos de interpretación se introdujeron en Reino Unido con las Dramatic Copyright Acts de 1833 y de 1842, pero, para los compositores extranjeros, la aplicación de dichas leyes dependía de tratados bilaterales con sus países de procedencia. <<

[10] Pauline Viardot fue una de ellas, acudió un día del verano de 1858, cuando estaba actuando en Londres. Fue junto con Henry Chorley, el violinista Joseph Joachim, Anton Rubinstein, Frederick Gye y Charles Hallé, que acababa de fundar la Orquesta Hallé en Manchester. Tras un alcohólico pícnic en el parque, fueron al Crystal Palace, donde la música competía con varios otros entretenimientos —malabaristas, acróbatas, ese tipo de cosas—, y después fueron hasta Greenwich para cenar y seguir bebiendo. Allí, Chorley, borracho, quedó inconsciente debajo de la mesa (Héritte-Viardot, *Une famille de grands musiciens*, pp. 146-148). <<

[11] Muchos de estos pasajes fueron eliminados por Pauline en la primera edición de las cartas de Turguénev dirigidas a ella en 1906 (*LI*, pp. XVI-XVII). <<

[12] Las mazurkas eran *Op. 50, N.º 2 en la bemol mayor* (que se convirtió en *Seize ans*); *Op. 33, N.º 2 en re mayor* (*Aime-moi*); *Op. 6, N.º 1 en fa sostenido menor* (*Plainte d'amour*); *Op. 7, N º 1 en si bemol mayor* (*Coquette*); *Op. 68, N.º 2 en la menor* (*L'Oiselette*); y *Op. 24, N.º 1 en sol menor* (*Separación*). <<

[13] El 22 de octubre de 1849, escribió a Krayevski diciéndole que estaba «sin un céntimo» y que se iba a «morir de hambre» si no conseguía un préstamo de 300 rublos, y le prometía una lista de obras futuras para *Otechestvennye zapiski*. Cuando recibió el dinero, el 13 de diciembre, escribió al editor para agradecérselo, y añadía histriónicamente: «Este dinero ha sido seguramente mi salvación de morir de hambre» (PSS, vol. 1, pp. 333, 337). <<

[14] En Rusia, la hoja de imprenta equivalía a unas cinco mil palabras. Contenía varias páginas de la publicación final, que después se cortaban y encuadernaban en forma de libro. La tarifa que cobraba Turguénev era baja para los estándares europeos; en torno a los 12 francos por mil palabras, que aumentó hasta aproximadamente los 18 francos por mil palabras a partir de 1852. En una etapa similar de su carrera, en 1833, Balzac cobraba 30 francos por mil palabras en sus colaboraciones para la *Revue de Paris*; Honoré de Balzac, *Correspondance*, ed. Roger Pierrot, vol. 2, París, 1962, p. 280. <<

[15] Había existido un plan para incluir una pinacoteca que los franceses —principales contribuyentes— habían bloqueado con argumentos económicos; no querían pagar los costes de transporte de sus cuadros; Patricia Mainardi, «The Unbuilt Picture Gallery at the 1851 Great Exhibition», *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 45, n.º 3, septiembre de 1986, pp. 294-299. <<

[16] Los nuevos grandes almacenes, como el Bazar Bonne-Nouvelle y Au Bon Marché en París, el de Lewis en Liverpool y el de Whiteley en Londres, se parecerían mucho a la sala de exposiciones. Su magnificencia arquitectónica, con esas vigas de vidrio y hierro que abren los vastos interiores a la luz, estaba destinada a crear espectáculo; su planta estaba diseñada para dirigir el movimiento de sus visitantes y que atravesaran todos los departamentos, igual que se dirigía a las multitudes por la sala de exposiciones. <<

[17] Turguénev no lo sabía, pero la Tercera Sección, la policía política, también había estado compilando un informe sobre su conexión con Nikolái Turguénev, un pariente lejano y uno de los principales líderes del levantamiento decembrista contra la autocracia en 1825. En el momento del levantamiento, Nikolái estaba en el extranjero, y permaneció en el exilio en París, donde

Turguénev lo había conocido en 1845 (*Turgenevskii sbornik*, p. 212). <<

[18] Un incendio había destruido la casa principal en 1839. <<

[19] El franco francés no existía, pero el valor en plata era equivalente a 5500 libras francesas. <<

[20] Turguénev no era el único escritor ruso que se leyó de este modo en Europa. En 1854, *Las almas muertas* (1842), de Gógol, apareció en una traducción pirata al inglés bajo el extraordinario título de *Home Life in Russia* (La vida doméstica en Rusia). El prefacio del editor presentaba la novela como una obra documental cuyo propósito era «arrojar luz sobre la vida doméstica de nuestros antiguos aliados y actuales enemigos» y dar «una perspectiva sobre las circunstancias internas y las relaciones de la sociedad rusa que solo un ruso puede brindarnos». (*Home Life in Russia: By a Russian Noble. Revised by the Editor of «Revelations of Siberia»*, 2 vols., Londres, 1854, pp. I-II.) <<

[21] Los Países Bajos tenían convenios bilaterales de *copyright* con Alemania (desde 1854), Francia (1855), Bélgica (1858) y España (1862), pero no con Reino Unido, su principal fuente de traducciones literarias. Los derechos para publicar traducciones de libros extranjeros los gestionaba una organización nacional del gremio del libro (Vereeniging ter Bevordering van de Belangen des Boekhandels o VBBB) que registraba los títulos y los protegía de la competencia de otros editores en los Países Bajos. Un editor holandés ofrecía una pequeña tarifa (por lo habitual en torno a las 20 libras) a un editor extranjero por las primeras pruebas de una obra cuya traducción quería publicar en los Países Bajos de modo que pudiera registrar su título en el VBBB antes de que lo hicieran sus competidores. No se realizaba ningún otro pago al autor ni al editor (Van der Weel, «Nineteenth-Century Literary Translations», p. 33). <<

[22] Una cita de un poema de Pushkin sin título de 1825. <<

[23] *Nido de nobles* (1859), *En vísperas* (1860) y *Padres e hijos* (1862). <<

[24] Turguénev se equivocaba. Debe de haber confundido uno de los cuadros de Ribera, el *Viejo filósofo*, propiedad de la familia Balbi, con su *Platón*, propiedad en aquel momento de Louis Viardot. «Mi Ribera no tiene original, porque es un original en sí mismo», contestó un irritado Viardot (Zvig., p. 182). <<

[25] En la Great Exhibition de 1851, se estima que había unos cincuenta mil visitantes extranjeros, la mayoría de ellos procedentes de Francia, de un total de seis millones de visitantes. Durante la época de la Exposition Universelle de París de 1867, hubo más de doscientos mil extranjeros registrados en los hoteles de la ciudad, pero es imposible saber cuántos más había entre el total de asistentes a la exposición, entre once y quince millones de visitantes; Angela Schwartz, «"Come to the Fair": Transgressing Boundaries in World's Fairs Tourism», en Eric Zuelov (ed.), *Touring beyond the Nation: A Transnational Approach to European Tourism History*, Farnham, 2011, pp. 79-102. <<

[26] El privilegio no estaba reservado solo a los ingleses. Al llegar a Italia en 1831, Berlioz conoció a un marinero veneciano que también quería hablarle de Byron, a quien afirmaba haber conocido; Cairns (trad. y ed.), *Memoirs of Hector Berlioz*, pp. 174-175. <<

[27] Esta fue la actitud que mantuvo durante toda la vida. En 1882, un año antes de morir, Turguénev le escribió al escritor ruso Mijaíl Saltykóv-Shchedrín, quien se había lamentado de ser infeliz: «Déjeme consolarle (aunque no sea demasiado consuelo) con unas palabras que dijo Goethe justo antes de morir. A pesar de que había gozado de todas las alegrías que la vida puede dar, de que había tenido una vida gloriosa, amado por las mujeres y odiado por los tontos, de que sus obras se habían traducido al chino y de que toda Europa se había rendido a sus pies en adora-

ción, y el propio Napoleón había dicho de él: “C’est un homme!”… Con todo eso, dijo, a la edad de ochenta y dos años, que en el transcurso de su larga vida solo había sentido felicidad ¡durante un cuarto de hora!»; Turg., vol. 11, pp. 89-90. <<

[28] Turguénev estaba orgulloso de su «río», en realidad tan solo un arroyuelo, y se ofendía si sus visitantes no hacían comentarios sobre él; Ostrovskaia, *Vospominaniia o Turgeneve*, p. 9. <<

[29] Comparémoslo con la renta estimada de Gautier, de quien los Goncourt escribieron en 1868: «Nuestro buen Gautier es uno de los más ricos de estos modernos famélicos de la literatura, con su puesto de librero, pongamos 6000 francos, su pensión procedente de la bolsa privada del emperador, pongamos 3000, y casi 20 000 al año del *Moniteur* y de los derechos de sus libros. ¿Quién entre los escritores es hoy así de rico?»; GJ, vol. 2, p. 187. <<

[30] Hay varias entradas en las que expresa temor y anhelo durante los viajes de él al extranjero, en especial a Rusia, adonde fue en 1864 y 1868. Véase por ejemplo HL, MUS 264 (365), diario de Pauline Viardot, 13 de enero de 1864, 23 de junio de 1868. <<

[31] Turguénev era el alma de estas fiestas domésticas, cuando no estaba postrado a causa de la gota, entretenía a todo el mundo con divertidas historias, con bailes sinsentido y con imitaciones de animales (su truco favorito para entretener a los niños en la mesa durante la cena era comerse la sopa como si fuera un pollo). <<

[32] La estricta legislación francesa relativa a las licencias teatrales solo permitía a Hervé representar óperas de un solo acto con no más de dos personajes. Encontró varías vías ingeniosas de esquivar estas restricciones. En una obra, por ejemplo, incluyó un personaje que es un cadáver cantante. <<

[33] Su autoría se reveló solo en 1842, cuando la reina Victoria recibió a Félix Mendelssohn en el Palacio de Buckingham y expresó su deseo de cantarle «Italien», su canción favorita de entre el repertorio del autor. Él confesó que era de Fanny. <<

[34] «¿No cree —escribió Flaubert a un amigo en cierta ocasión — que la vida sería más tolerable si la noción de felicidad no existiera? Esperamos cosas que la vida no puede darnos», Flaubert, *Correspondance*, vol. 5, p. 419. <<

[35] Una referencia al ensayo autopromocional de Wagner «La música del futuro» publicado originalmente en una traducción francesa («La musique de l'avenir») en 1860 y luego en alemán («Zukunftsmusik»), en 1861. <<

[36] La gran cantante wagneriana Marianne Brandt estudió con Viardot en Baden-Baden durante la década de 1860. Compartió el papel de Kundry con Amalie Matema y Therese Malten en el estreno de *Parsifal* en Bayreuth en 1882. <<

[37] Es muy probable que Pauline Viardot fuera el modelo de la prima donna que aparece en el poema dramático de George Eliot, *Armgart* (1870). <<

[38] Turguénev se está refiriendo aquí al poema de Robert Burns «John Anderson, My Jo» (1789):

John Anderson, my jo, John,
When we were first acquent;
Your locks were like the raven,
Your bonie brow was brent;
But now your brow is beld, John,
Your locks are like the snaw;
But blessings on your frosty pow,
John Anderson, my jo.
John Anderson, my jo, John,
We clamb the hill thegither;
And mony a cantie day, John,
We've had wi' ane anither:
Now we maun totter down, John,

And hand in hand we'll go,
And sleep thegither at the foot,
John Anderson, my jo.

[John Anderson, mi jo, John / cuando nos conocimos / tus rizos eran como cuervos, / tu bella frente lisa; / hoy sobre tu frente caen, John, / rizos como la nieve; / pero bendita sea tu escarchada cabeza. / John Anderson, mi jo. / John Anderson, mi jo, John, / subimos juntos la colina; / y cuántos días felices, John, / hemos tenido juntos; / ahora debemos bajar, John, / y lo haremos de la mano, / y dormiremos juntos al pie, / John Anderson, mi jo.] <<

[39] Turguénev se refiere a la artista prerrafaelita Marie Spartali Stillman (1844-1927). <<

[40] La *novella* podría leerse como la evocación por parte de Turguénev del deseo de vivir un romance inocente, algo que había sacrificado por su entrega a Pauline. Sanin, el narrador, recuerda su compromiso con una chica alemana que había conocido en Frankfurt, durante sus viajes por Europa, treinta años antes. Con intención de recaudar dinero para su matrimonio, se reúne con la mujer de un amigo ruso en Wiesbaden, esperando que ella le compre una propiedad que él tiene en Rusia. Seducido por su belleza y poder de atracción, él la sigue a París y vive allí como su «esclavo» hasta que ella lo desdeña. <<

[41] En efecto, los Turguénev eran descendientes de las tribus tártaras que invadieron Rusia en el siglo XIII. Para el siglo XV habían llegado a ocupar posiciones en el servicio militar y civil de Moscovia. <<

[42] Turguénev había hecho que le instalaran un tubo acústico para poder oír la lección de canto mientras escribía. <<

[43] En términos informales, los agentes existían como intermediarios al menos desde principios del siglo XIX, pero el agente profesional moderno solo empezó a aparecer en la década de 1870, al principio, fundamentalmente, en el mundo de habla in-

glesa. Es probable que el primero fuera A. P. Watt, originario de Glasgow. Su agencia data de finales de la década de 1870, cuando se estableció en Londres, momento en que se anunció como agente literario y empezó a cobrar una comisión del 10 por ciento sobre los ingresos que obtenían sus clientes. <<

[44] Massenet reutilizó algunas partes del libreto para su ópera «española» *Le Cid* (1885). Véase el «Bizet catalogue» de Hugh Macdonald, http://digital.wustl.edu/bizet/works/Don_Rodrigue.html <<

[45] Algo cercano a este punto de vista está expresado en una escena de *Los europeos* (1878) —su novela más turguenievesca—, en la que Gertrude interroga a su primo lejano Félix cuando lo ve por primera vez después de que este llegue a Boston procedente de Europa:

> —Eres algo muy parecido a un extranjero —dijo Gertrude.
>
> —Muy parecido, es cierto. Supongo que sí. Pero ¿quién podría decir hasta qué punto? No hemos tenido nunca ocasión de dilucidar este asunto. Debes saber que hay gente así. Personas incapaces de decir con exactitud cuál es su país, o su religión, o su profesión.

[La cita en castellano está extraída de la traducción de José Luis López Muñoz publicada por Orbis, 1982.] <<

[46] Jules Troubat fue el bibliotecario de la Compiègne Palace, Louis Ulbach en la Arsenal, y Leconte y Lisle ocuparon puestos en la Biblioteca del Senado. <<

[47] Para el puesto había sido nominado un viejo amigo de Flaubert, Frédéric Baudry, subdirector de la biblioteca Mazarine y un distinguido académico con contactos políticos; lo había codiciado durante veinte años. Flaubert se sintió humillado por el incidente, del que se informó en *Le Figaro*. Según Maupassant, que visitó a Baudry para descubrir qué había sucedido con Flaubert, la culpa era de Turguénev, por presionar a Gambetta sin averiguar antes cuál era la situación (Kerandoux, ed., *Gustave Flaubert, Guy de Maupassant*, p. 167). Flaubert aceptó más tarde

un puesto supernumerario en la Biblioteca Mazarine, creado para él por Baudry. No acudió al puesto ni una vez. <<

[48] Los británicos tardaron más en apreciar a Flaubert. La primera traducción de *Madame Bovary*, a cargo de Eleanor Marx-Aveling, hija de Karl Marx, no apareció hasta 1887, treinta años después de su publicación original en Francia. La novela era demasiado escandalosa para los puritanos victorianos. En 1864 se había publicado una adaptación suavizada de ella, *The Doctor's Wife*, de Mary Braddon. <<

[49] Más tarde, *Le bien public* canceló la publicación por entregas a causa de las quejas de sus suscriptores, que se sentían ofendidos por el impactante retrato que Zola hace de la clase obrera. <<

[50] Estados Unidos se unió a una Convención Universal del Copyright, que garantizaba una protección menor, en Ginebra, en 1952. No accedió a la Convención de Berna hasta 1988. La Unión Soviética firmaría la Convención de Berna en 1975, y Rusia reafirmó la adhesión en 1995. <<

[51] Más adelante, se inauguraría un Museo Victor Hugo en la casa de la place des Vosges en la que había residido entre 1832 y 1848. <<

[52] Un *royalty* más alto que el que perciben hoy la mayoría de los escritores. <<

[53] Al final de *Madame Bovary,* el farmacéutico, *monsieur* Homais, entusiasta de los nuevos descubrimientos, empieza a llevar una cadena galvánica, y deja boquiabierta a *madame* Homais cuando se desviste y revela «la espiral de oro» bajo su chaleco de franela. <<

[54] La Duma de la ciudad votó aportar 3000 rublos para los costes del funeral, pero el alcalde presentó una protesta, y la cuestión estuvo en disputa durante gran parte de los diez años siguientes. <<

[55] Gran parte de esta colección se subastó en el Hôtel Drouot los días 28 y 29 de enero de 1890, lo que quizá sea un signo de que Pauline necesitaba dinero en efectivo, o de que decidió vivir sin los recuerdos que le traían todos esos artículos. El catálogo de venta incluía un sofá Luis XIV y cuatro sillas de terciopelo azul y marfil; una gran mesa Luis XIV de madera y mármol; consolas de estilo Luis XIV; candelabros de estilo Luis XIV; mesas, sillones y sofás de estilo Luis XVI; espejos de estilo Luis XIII; pesados cortinajes de terciopelo azul; cortinas de seda a rayas rojas y blancas; mobiliario de dormitorio de estilo chino; alfombras orientales; tapices belgas; piezas de vidrio veneciano; jarrones de Delft; una mesa de billar inglesa; esculturas de bronce de escenas de caza; bustos de bronce y madera; vidrieras; una pantalla de madera y vidrio hecha por Pauline; un piano vertical Pleyel y un piano de cola Érard, y una colección de mil botellas de vino añejo, que databan de 1870 (BMO, LA-VIARDOT PAULINE-5). <<

[56] En 1894, un capitán judío del ejército llamado Alfred Dreyfus, fue injustamente declarado culpable de espionaje, sentenciado a cadena perpetua y recluido en la isla del Diablo hasta 1899, fecha en la que se lo llevó de regreso a Francia y se lo juzgó de nuevo, tras la aparición de nuevas pruebas, algunas de las cuales confirmaban su inocencia. No obstante, el ejército manipuló otros documentos para convertirlos en falsas pruebas de su culpabilidad. El tribunal declaró a Dreyfus culpable, y lo sentenció de nuevo a diez años de prisión, pero le otorgó el perdón. En 1906, fue exonerado y reincorporado al ejército francés, donde sirvió en la Primera Guerra Mundial. <<

[57] Saint-Saëns se refiere aquí a la ópera *Elektra,* que se representó por primera vez en Dresde en 1909. <<

ÍNDICE